分类________　　　　　　　　　　　　　　　　号学号__________

UDC______　　　　　　　　　　　　　　　　编号____________

中國藝術研究院

2019 届申请硕士学位论文

胡腾舞之文史与形态考述

学生姓名:　　刘洪昕

学科专业:　　音乐与舞蹈学

研究方向:　　中国舞蹈史

指导教师:　　茅慧　研究员

A Thesis

Submitted in Partial Fulfillment of the Requirement

For the Degree of M.A. in Dance Study

Research on the History and Form of Huteng Dance

Candidate : Liu Hongting

Major : Dance Study

Supervisor :Mao Hui

Chinese National Academy of Arts

Apr. 2019

中国艺术研究院学位论文原创性声明和使用授权说明

学位论文原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品或成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

论文作者签名：刘洪晔　日期：2019 年 5 月 31 日

学位论文使用授权书

本人完全了解中国艺术研究院有关保留和使用学位论文的规定，即：研究生在校攻读学位期间论文工作的知识产权单位属中国艺术研究院。学校有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许学位论文被查阅和借阅；学校可以公布学位论文的全部或部分内容，可以采用影印、缩印或其它复制手段保存、汇编学位论文。保密的学位论文在解密后适用于本授权书。

本人签名：刘洪晔

日期：2019 年 5 月 31 日

导师签名：

日期：2019 年 5 月 31 日

摘 要

“粟特”地处中西文明的交汇之地，粟特人是丝绸之路上的古老商业民族，他们素以“善商贾”而为世人所熟知。“利之所在，无远不至”的粟特人曾一度控制陆上丝绸之路长达数世纪之久，他们是中古时期丝绸之路上精神文化与物质文化交流的使者。自古征伐者东往，贸易者西来，活跃穿梭于东西文明长廊之上的粟特人，不仅丰富了东西网路的物性融通，也为东西文化的诗性表达增添了阵阵馨香。名噪中原的“粟特舞蹈”既是中亚艺术的诗性光辉在中原地区的流光绽放，“跳身转毂宝带鸣”的胡腾舞，“左旋右转不知疲”的胡旋舞，“体轻似无骨”的柘枝舞，以及隋唐部伎乐舞中的《康国乐》、《安国乐》无不是来自中亚粟特人的精彩乐舞艺术。其中尤为世人所赞叹的“西域三大乐舞”之一的胡腾舞，也曾冠绝一时，风靡中原王朝的各个社会阶层。然世人皆知胡腾与胡旋，却不知何为胡腾与胡旋；世人皆知胡腾与胡旋不同，却不知胡腾与胡旋有何不同，更不知此种差异背后之原因。本文基于胡腾舞文史与形态的双重考量，从文献与考古两方面入手，采用“以诗证舞”、“以史证舞”、“图史互证”的研究方法，并结合大量的粟特人考古图像，意欲走近真实的胡腾舞。为了准确解析胡腾舞密码，掌握胡腾舞到底是何时、何地、何人跳的何种舞蹈，笔者探寻了李端、刘言史、元稹、白居易等诗人的生平履历，并结合正史、类书、杂录等史料载籍以及考古发掘图像，不单从当代人的视域隔空回望历史上的胡腾舞，而且试图以古人之视角来解读胡腾舞，探寻胡腾舞的来龙去脉与源流始末。行文紧紧围绕胡腾舞的源出之地、表演形态、风格样貌、名称来源、舞姿程式、服饰程式、音乐程式、历史分期以及初传年代等相关本体问题展开论述。本文力求以“遵循历史之真迹，回归胡腾之正身”为研究宗极，以复现重建胡腾舞为学术奢望。

关键词：胡腾舞；粟特舞蹈；粟特；乐舞交流；丝绸之路；

ABSTRACT

"Sogdiana" is located in the crossroads of the Chinese and Western civilizations. The Sogdians are the ancient commercial people on the Silk Road. They are known to the world because they are good at doing business. The Sogdians who"as long as there are benefits, as far as possible will go" once controlled the Silk Road on the land for several centuries. They were the messengers of spiritual and material cultural exchanges on the Silk Road in the Middle Ages. Since the ancient conquerors went east, traders came west. The Sogdians who actively traveled on the east and west civilization corridors not only enriched the physical fusion of the Internet of Things,but also added a burst of fragrance to the poetic expression of the Eastern and Western civilizations.The "Sogdian Dance" famous in central plains is not only the poetic brilliance of Central Asian art in the Central Plains, but also the Huteng Dance of "Jumping and Turning with tape Ring", "and Huxuan Dance of "turning left and right tirelessly", Zhezhi Dance of "light and boneless", and the "Kang Guo Music" and "Anguo Music" in the dances of the Sui and Tang Dynasties are all from the wonderful dance art of the Sogdians in Central Asia. Among them, Huteng Dance,one of the "three major music and dances in the Western Regions" that the world admired, has also been the best for a time and has swept the various social classes of the Central Plains Dynasty. However, people all know Huteng Dance and Huxuan Dance, but they don't know what they are; people all know that Hu Teng and Hu Xuan are different, but they don't know the difference between them, and the reasons behind the difference. This paper is based on the dual considerations about history and form of literature of Huteng Dance. The paper starts from the two aspects of literature and archaeology, and adopts the research methods of "poetry evidence of dance", "evidence of dance by history", "mutual evidence of map and history". The archaeological images of the Sogdians are intended to be close to the real Huteng Dance. In order to accurately analyze the code of Huteng Dance, and grasp when, where and who danced what kind of dance it is, the paper explored the life experiences of Li Duan, Liu Yanshi, Yuan Zhen, Bai Juyi and other poets, and combined with official history, catalogues, miscellaneous records and other historical materials, as well as archaeological excavation images, not only look back at the history of Huteng Dance from the perspective of contemporary people, but also try to interpret Huteng Dance from the perspective of the ancients to explore the origin and development of Hu teng Dance. The paper is closely related to the places of origin ,performance forms, style appearances, name sources, dance programs, costume programs, music programs, and related ontology issues such as historical stage and early age of Huteng Dance. This paper seeks to study the purpose with "respecting the true trace of history and returning to the body of Huteng Dance", and rebuilding the Huteng Dance as an academic luxury.

Keywords： Huteng dance；Sogdian dance；Sogdian； Music and dance Exchange；the Silk Road;

目　录

绪 论

第一节 选题背景与研究意义

一、选题背景

胡舞入华是中国舞蹈史研究的重要课题，笔者以“胡腾舞之文史与形态考述”为论题，意欲探讨胡腾舞的形态、源流、兴衰、亡佚、舞姿、服饰、伴奏等胡腾舞相关学术问题。而就论题“胡腾舞之文史与形态考述”言，显而易见的是其重点在于胡腾舞的“文史”与“形态”之考据，即聚焦胡腾舞的文化历史与本体形态的探究。选题的依据还在于：一方面，于笔者而言，胡腾舞的研究属于中国古代舞蹈史的学术范畴，这与笔者的学术方向较为契合；另一方面，从中国舞蹈史的学科建设层面言，中国舞蹈史这一学术方向是舞蹈史学中最为传统，最为基础的研究方向。从舞蹈史的拓荒者孙景琛先生，到导师茅慧先生，前辈先贤们在学史、治史、用史与传史中都十分注重“史料学派”的治史方略，这从《中国民族民间舞蹈集成》、《中国乐舞史料大典》、《新中国舞蹈事典》等著作的问世中便可见一斑。所以，不管是“文史”的考训，还是“形态”的推究，都必须建立在资料的搜集与甄别之上。以海量的资料为基础，再加以观点的阐述与规律性的推导，这便是“史料学派”最为朴素的研究路径，即傅斯年先生所谓“上穷碧落下黄泉，动手动脚找东西”、“一分材料出一分货，十分材料出十分货，没有材料便不出货”。故而，笔者将“胡腾舞之文史与形态考述”作为选题，是史学观与治史方法的继承，是谓师承。

自古征伐者东往，贸易者西来。频繁往返于东西文明长廊之上的粟特人，不仅丰富了东西文明的物质交流，也大大拓展了东西文明的文化交流。就舞蹈艺术而论，广受欢迎的“粟特舞蹈”就曾一度在我国光辉绽放，除了胡腾舞以外，尚有胡旋舞、柘枝舞，以及部伎乐舞《康国乐》、《安国乐》等。在众多来自中亚的粟特乐舞艺术中，尤为令人称道的是“三大西域乐舞”，而其中的胡腾舞则是以风格健朗、节奏明快而夺人眼球，胡腾舞融技艺性与艺术性于一体，曾深受到中原王朝各社会阶层的追捧，从达官贵人到贩夫走卒无不为其独特的异域魅力所倾倒。胡腾舞的东渐使得中原地区的舞蹈百花园更加绚丽多姿，对中原乐舞的审美产生了一定的影响，为中国舞蹈史的书写曾添了浓墨重彩的一笔。故而笔者将“胡腾舞之文史与形态考述”这一课题纳入到中国舞蹈史研究的学术视野当中，试图从历史的角度发散之、从文化层的面审视之。着力考究胡腾舞的本体问题、史学价值、审美范式、文化义涵等。

二、研究意义

1、近年来，伴随中国舞蹈史学术研究的不断开拓与深入，专题史的研究越发引

起学术界的重视。将胡腾舞研究纳入到中国舞蹈史学研究的学术视野中，整理和挖掘丝绸之路乐舞交流的历史，是对以往中国舞蹈史学术研究的补充。

2、乐舞交流是古代丝绸之路上中西文化交流的重要组成部分，胡腾舞的传播又是中西乐舞交流史的重要一环。挖掘中西舞蹈交流的历史，深究胡腾舞东渐的原因、始末与兴衰，有利于廓清中西舞蹈在繁荣发展过程中存在的互融互鉴现象。

第二节　研究现状与研究方法

一、文献综述

《唐代长安与西域文明》一书是向达先生的代表作，本书向世人展示了盛唐时代色彩斑斓的历史画卷。通过历史上的国际大都会——长安，展示了东西文明的交相辉映和中华文明海纳百川的开放心态。在《流寓长安的西域人》一章中，作者详细叙述了流寓长安的于阗尉迟氏、疏勒裴氏、龟兹白氏、昭武九姓中的康、安、曹、石、米、何、史等；在《西市胡店与胡姬》一章中，作者叙述了寓居长安西市的胡人以经商卖酒为主，而侍酒者多为李白诗词中所描写的胡姬；在《开元前后长安之胡化》一章中，作者描写了长安胡风大盛，居所有胡式水帘凉亭，服饰有胡衣、胡帽、胡拖裙、回鹘小腰衣，食品有烧饼、胡麻饼、搭纳、毕罗（印度手抓饭）、油煎饼、高昌葡萄酒、波斯三勒酒、龙羔酒等；在《西域传来的画派与乐舞》一章，作者考证了西域舞蹈、绘画、音乐对中原的影响。书中对西域传来的乐舞做初步了研究，给笔者带来一些启发。书中谈到胡腾、胡旋、柘枝三种舞蹈从开元、天宝以后盛行于长安，后又遍及中国各地。作者难能可贵的用“以诗证舞”的方法，对李端《胡腾儿》和刘言史《王中丞宅夜观胡腾舞》二诗进行了解读，向先生所考所证皆令人信服，但他对胡腾舞舞姿的探究尚有不足。

张庆捷在《胡商胡腾舞与入华中亚人——解读虞弘墓》一书中对胡腾舞作出了进一步的研究。他在向达先生的基础上结合胡腾舞的考古资料，采用“诗图互证”的研究方法对胡腾舞作出了新的解读。他根据文献记载，并结合已发掘粟特人墓葬中的舞蹈图像，提出了六点不同的看法：“一、葡萄之长带，恐非‘上绘葡萄之长带’，而是带端为葡萄叶形状的软腰带。虞弘墓中的两幅胡腾舞图像中，就有两名舞者腰系带端为葡萄叶形状的软腰带。二、“环形急蹴”并非多取圆形，而是舞者囿于脚下圆毯。三、与胡腾舞伴奏之乐器有横笛与琵琶，但并非仅有横笛与琵琶。虞弘墓石堂内后壁图案给胡腾舞伴奏的乐器还有箜篌、钹、筚篥、腰鼓、横笛与琵琶。四、通过对照虞弘墓中胡腾舞图像，舞者脚下均有一圆毯，由此与刘诗中‘乱腾新毯’、李诗中“扬眉动目踏花毡”有了对应。五、两诗中胡腾儿皆为男子，虞弘墓中图像中的舞者也是男子，此可互为印证。六、刘诗‘手中抛下葡萄盏’和李诗‘醉却东倾又西倒’

来看，胡腾舞与酒有很大关系。”[①]张先生在前人的基础上对胡腾舞做出了新的解读，但有鉴于他从考古与历史的角度出发，并未就胡腾舞本体作深入推究。

王睿的《唐代粟特人华化问题述论》一书，其基本思路是在唐代入华粟特人的背景下展开，以华化为主题，胡化、蕃化相伴共生。书中主要观点有：入华粟特人以国为姓，即为华化的开始。一方面华化在加深，胡名三字华、汉译雅化以及道家教义的呈现，体现的仍是华化的主流趋势；另一方面胡族文化特征也以不同方式保留下来。华化进程并非一帆风顺，突厥化的冲波逆折就体现了历史发展的艰曲。安禄山、史思明作为东北突粟共生的杂姓胡，身被胡、蕃礼俗，虽谙熟汉俗，却无华心，蓄谋图叛，以至盛唐中衰。[②]

蔡鸿生的《唐代九姓胡与突厥文化》，“该书的论题是由唐代两个著名混血儿的一场讽刺性对话引发出来的，即安禄山和哥舒翰的身世。以缩影的形式反映出一个广阔的种族文化背景，即中亚绿洲城邦文明与漠北草原穹庐文化的接触和交融。名为昭武九姓的中亚胡人与突厥汗国在中古时代的互动关系及其渗透现象。已经越来越多的受到中外学人的关注。当代粟特学和突厥学的研究成果日新月异，不断的推进本世纪以来的中西交流学术导向。”[③]本书谈胡论蕃，讨论了胡人、胡物在中原的命运。作者简述了昭武九姓的社会城邦、文化类型、粟特礼俗、邻国关系等粟特问题。其中，《九姓胡礼俗丛考》一章，作者对粟特人的婚姻、家庭、丧葬、服饰、居室、饮食、节庆等方面做了较为详实的考证与介绍。并对西域物种的东渐与文化交流作出了详尽的考证。该书对笔者的写作具有一定的启发意义。

荣新江的《中古中国与外来文明》、《中国中国与粟特文明》是国内研究粟特文化的两部力作。作者结合外语文献和墓葬资料，对粟特人的迁徙路线、聚落形态、组织结构、在华分布、婚姻形态、宗教信仰、政治形态、文化艺术以及粟特墓葬发掘等方面均有较为详细的解说。

马尔夏克（俄）著·毛铭译《突厥人 粟特人 娜娜女神》一书，作者从考古学的角度出发，考述了粟特地区的历史分期以及粟特人的宗教信仰、文化艺术等问题。

蔡建东、海滨的《文学与考古双重视野中的西域乐舞“胡腾舞”》，该文较为详细的分析了有关胡腾舞的诗文和史料，并梳理了胡腾舞考古发掘的部分图片。但文中少有对图像舞姿的深入解析，对于诗文史料也只停留在引用层面。

激川在《胡腾舞考》一文中，指出胡腾舞是以腾踏跳跃为主的西域舞蹈，在一定程度上对胡腾舞的源流问题做了探究。作者梳理了胡腾舞发展简史，罗列了胡腾舞相关史料，并作出了一定的分析。最后认为胡腾舞和现在新疆地区的夏地亚娜舞有某种遗存上的关联。但该文书写较早，故并未引用近年来所涌现的新的考古资料。

[①]张庆捷：《胡商 胡腾舞与入华中亚人—解读虞弘墓》，山西：北岳文艺出版社，2010年版，第139页。
[②]王睿：《唐代粟特人华化问题述论》，北京：社会科学文献出版社，2016年版，第2页。
[③]蔡鸿生：《唐代九姓胡与突厥文化》，北京：中华书局出版社，1998年版。

程越的《国内粟特研究综述》从粟特本土辨析、粟特语文献研究、粟特人分布、墓志铭考释、社会活动、经济文化交流等方面，对我国内近年来粟特学研究作出了分门别类的归纳演绎和概说。

海滨在其博士学位论文《唐诗与西域文化》中结合图文资料对胡腾舞做出了五点总结："第一：胡腾舞的传入时期、兴盛时期、主要流传地域等；第二：胡腾舞服饰；第三：胡腾舞与酒的关系；第四：胡腾舞的伴奏乐器；第五：胡腾舞的出处及观众人群"。

孙武军在其博士论文《北朝隋唐入华粟特人墓葬图像的文化与审美研究》中，将粟特人的舞蹈审美意蕴总结为："雄健豪放的动作风格、眉目传情的表情美、性感挺拔的人体美、妍彩奢华的服饰美、酣畅淋漓的醉意美、精湛高超的艺术技巧"[①]。

二、研究方法与创新之处

研究方法

1、图像学的方法

以图证史古来有之，古人治学尝"置图于左、置书于右，索像于图、索理于书"[②]，其俨然为当代图像学之先在。库尔特·塔科尔斯基也说"一幅画所说的话何止千言万语"[③]。笔者运用图像学的方法对考古发现的众多胡腾舞图像进行分析、甄别、归类，提炼腾舞的程式化规律，并着重分析胡腾舞图像背后的深层文化义涵。

2、历史学的方法

本文采取历史学的方法，尊重历史事件原委，详实客观的梳理史料与历史的前因后果。特别重视胡腾舞的初传与亡佚、流传与嬗变、兴盛与衰亡，及其背后的种种深层原因，乃至胡腾舞各时期所遵循的美学原则与所存在的史学价值。

3、比较学的方法

比较研究是舞蹈史学研究中常用的方法，用于比较和区分关联舞蹈种类之间的异同所在。比较是认识的基础，要想真正地认识舞蹈的本质，就要把同一时期、同一民族的不同舞蹈做必要的比较。胡腾舞与胡旋舞、柘枝舞，胡腾舞自身的图像与图像、动态舞姿与动态舞姿以及图像与舞姿之间，都需要有大量比较、观察工作，才能够总结和分析出典型舞蹈造型与常用舞蹈程式之间的关联，才能够辨识出胡腾舞姿与考古发掘的本末、源流关系。

4、舞蹈学的方法

本文采用舞蹈学的方法对胡腾舞的舞姿程式、表演形式、动态动势、动律特征、服装道具、伴奏乐器等相关舞蹈本体问题进行探究，以及胡腾舞与其他粟特舞蹈的

[①] 孙武军：《北朝隋唐入华粟特人墓葬图像的文化与审美研究》[D]，西北大学，2012 年，第 208 页。
[②] 米歇尔著，陈永国译：《图像学》，北京：北京大学出版社，2012 年版。
[③]（英）彼得・伯克著，杨豫译：《图像证史》，北京：北京大学出版社，2008 年版。

内在联系与区别。

另外笔者在具体写作过程中，还运用了以诗证舞、以史证舞、“诗、史、图”三方互证的研究方法。在分析诗人诗作的同时，参证了正史、乐志、笔记杂录、类书等史料中的有用资料，为了提升史料的可信度，笔者引用了大量图像参与佐证，以便在最大限度上实现诗、史、图三方互证的论证效果，以还原真实的胡腾舞历史镜像。

创新之处

1、新的视角

首次以硕士学位论文的形式对粟特人的胡腾舞进行专门研究，从舞蹈史的视野较为系统、全面的考察胡腾舞，廓清胡腾、胡旋、粟特舞蹈、唐代三大西域乐舞等学术概念，解析胡腾舞起源、流变、亡佚等问题。并爬梳了西域三大乐舞以及《康国乐》、《安国乐》、《文康乐》、《泼寒胡戏》等在内的粟特舞蹈。以期在前人的基础上将胡腾舞研究推向新的高度，为舞蹈史的研究工作添砖加瓦。

2、新的理论

运用“史、诗、图”三方互证的方法，通过对大量史料的分析，更正、补充、深化了向达、张庆捷、李淼、海滨等人观点。

3、新的观点

第一：学界一般认为胡腾舞的入华时间在北魏时期，经笔者参证史料与图像，将胡腾舞的入华时间上推至汉末魏初。

第二：以往学界大多认为胡腾舞系出中亚石国，但经笔者多方考证，推究出胡腾舞并非仅为石国一国所有，而是石国胡腾最为著名，但极有可能也流行在史国、安国、鱼国等其他粟特城邦或地区。

第三：学界认为胡腾舞以男性独舞为主要表现形式，经笔者研究发现，胡腾舞还有对舞、多人舞的形式，甚至还有女性舞胡腾的形象。

第一章　粟特人与粟特舞蹈

勤劳的粟特人民创造了优秀的粟特文明，而独特的粟特文化又反哺着生活在这片土地上的人民，并在他们的身上留下深深的文化烙印。故笔者不揣浅陋，以为举凡研究粟特人之舞蹈，则必先对粟特人有一定之了解。而粟特民族又是历史上的古老民族，故欲研究粟特之民族，则必先对粟特人过往之历史有一定的了解。胡腾舞系出中亚粟特人，故欲知胡腾舞为何舞，则必先知粟特人为何人。一民族有一民族之文化特征，一民族舞蹈亦必附一民族之文化特性。了解与谙熟粟特人的宗教信仰、经济贸易、政治外交、文化艺术等方面的讯息，是研究粟特舞蹈的必要前提，也是认识和把握作为商业民族的粟特人在中西孔道的交流中所具有的历史价值的学术保障 。本章节笔者着重运用历史学与舞蹈学的研究方法，探寻胡腾舞外部形态中的审美原则与文化因子，寻求其名称来源、源出之地、历史分期、初传中原年代等胡腾舞历史问题，探析昭武九姓、粟特舞蹈以及粟特华化等胡腾舞相关问题，以期达到"溯本清源、回归正身"的学术旨归。

第一节　粟特人与昭武九姓

一、粟特史地考述

"粟特"古称"栗弋"，在《后汉书》、《晋书》、《通典》等文献中，均将之称为"栗弋"，日本学者白鸟库吉指出"粟弋即粟特"[①]。"粟特"一词最早见于《周书·异域列传》，其书载："粟特国在葱岭之西，古之奄蔡，一名温沙邪，属于大泽。在康居西北，保定四年，其王遣使献方物。[②]"《新唐书·西域传》中记载粟特人："深目、高鼻、嗜酒，好歌舞于道，生儿以石蜜啖之，置胶于掌，欲长而甘言，持钱如胶之粘物，习善商贾，争分铢之利，丈夫年二十去旁国，利所在，无不至[③]"。据上述史料可知，粟特人是一群生活在中亚阿姆河与锡尔河（也称两河流域）流域的古老民族，其所分布的广大区域又被称为粟特地区，主要范围大致在今天的今乌兹别克斯坦共和国、塔吉克斯坦共和国、吉尔吉斯斯坦共和国以及哈萨克斯坦共和国等地。如胡腾舞在粟特地区尚有遗存的话，笔者以为，应在乌兹别克斯坦共和国境内，因为该国是古代的安国、康国、石国的所在地。粟特人属于伊朗种族的中亚古老民族，其文化多受伊朗文化的影响，语言属于印欧语系伊朗语族东伊朗语的一支，即粟特语。据史料记载，粟特人的存世时间大约有 15 个世纪左右，有关粟特的记载多分布在公元前 6 世纪到公元 10 世纪的史料中。在粟特民族史上，粟特人先后经历了波斯大流士时代（前 550——前 330 年）、亚历山大东征的希腊化（前 329——前 146）、康居行

[①]（日）白鸟库吉著. 傅勤家译：《康居粟特考》，山西：山西人民出版社，2015 年版。
[②]（唐）令狐德著，中华书局编辑部校：《周书》，北京：中华书局出版社，1974 年版。
[③]（宋）欧阳修等著，中华书局编辑部校：《新唐书》，北京：中华书局出版社，1974 年版。

国（前 146——224 年）、萨珊波斯帝国麾下（224——509 年）、白匈奴帝国（509——653）、突厥汗国（563——658 年）、唐朝康居都护府时代（658——751）、大食兵火（685——739）[①]等历史时期。由于粟特人好利轻义、生性懦弱，加之周边民族关系错综复杂，地域性的边界争端不断涌现，粟特地区从未出现过大一统的强盛局面。故此，粟特人也长期受到周边强大外族势力的侵扰与控制，粟特人曾先后臣服于阿契美尼德王朝、亚历山大帝国、塞琉古王朝、康居国、大月氏部、贵霜帝国、中国唐朝等政权。正如王国维先生所言："凡东方民族侵入西域者，殆无不然，且西域人民，以国居东西之冲，数被侵略，亦遂专心职业，不复措意政治之事。是故希腊来则臣希腊，大夏、月氏来则臣大夏、月氏，嚈哒来则臣嚈哒，九姓昭武来则臣九姓昭武，突厥来则臣突厥，大食来则臣大食。虽屡易其主，而人民之营其生活也如故"[②]。

近年来伴随粟特人史君墓、安伽墓、虞弘墓、康业墓等大型贵族墓葬的不断发掘，众多反映粟特民族文化的器物得以重见天日。其中就有很多反映粟特民族信仰的文化元素，粟特人大都信奉锁罗亚斯德教，即祆教，故其文化具有深深的祆教烙印。祆教以火为最高神的象征和化身，通过对火的崇拜来达到沟通神灵的效果，在已发掘的粟特人墓葬中，有很多粟特人带着口罩或手套用火坛祭祀的图像。结合中文、粟特文、阿拉伯文等不同文字材料中有关粟特文化的记载，早在公元前 2 世纪前后，粟特地区以及粟特人就已经在中亚与中国之间的贸易活动中占据了中心位置。《旧唐书·西戎传》康国条载："男子二十，即远之旁国，来适中夏，利之所在，无所不到。[③]"粟特人善于商贾且好利轻义，他们充当了中古时期亚欧大陆物质文化与精神文化交流的使者身份。粟特地区是古代农耕文明与游牧文明、东方文明与西方文明汇聚的十字路口，粟特人作为古代陆上丝周之路上的商业民族，其足迹遍布整个亚洲，建立了庞大的商业网络，他们将古代陆上丝周之路控制在手中长达数世纪之久。

二、昭武九姓

"昭武"一词最早见于《汉书》，其书载有"张掖郡昭武县"[④]句。关于"昭武九姓"的最早记载，见于《魏书》、《隋书》、《北史》、两《唐书》等典籍的《西域传》中。中国古籍所谓的"昭武九姓"又常被称为"九姓胡"，亦或简称"胡"，陈寅恪、向达、蔡鸿生等学者多用"九姓胡"一词。王国维先生在其《西胡考》一文中有言："其称九姓昭武者，亦如三姓葛禄、九姓回鹘、十姓突厥、卅姓突厥、卌姓拔悉蜜，为

---

① （俄）马尔夏克·著，毛铭译：《突厥人、粟特人与娜娜女神》，广西：漓江出版社，2016 年版，第 6—14 页。
② 王国维：《西胡考》（下），方麟主编《王国维文存》，江苏：江苏人民出版社，2014 年版。
③ 单海澜：《长安粟特艺术史》，山西：三秦出版社，2015 年版, 第 33 页。
④ （汉）班固著，中华书局编辑部校：《汉书》，北京：中华书局出版社，1974 年版。

北方游牧人种之名称，是窣利之人，本出东方，文字竖读，尤近汉法。[①]”《北史》亦载：“康本康居之后”、“其王本月氏人，旧居祁连山北昭武城。因被匈奴所破，西逾葱岭，遂有国。支庶各分王，故康国左右诸国，并以昭武为姓。[②]”

“昭武九姓”顾名思义即以“昭武”为国姓的九个中亚城邦国家，九国中见诸载籍的有：康、安、曹、米、石、何、史、毕等国，其余火寻、戊地二国尚无定论。其中曹国又分为：东曹、中曹和西曹；安国分为：东安、中安和西安；史国也有大史和小史。故冯承均先生曾提出“九姓不必代表九国[③]”的看法，陈寅恪先生通过以诗证史的方法得出“昭武九姓”即古之“杂姓胡”。关于昭武九姓在《唐书》与《文献通了考》中也有着不同的记载，《唐书》记载昭武九姓有：康、安、曹、石、米、何、火寻、戊地、史；《文献通考》记载有：米、史、曹、何、安、小安、那色波、乌那曷、穆。[④]寓居中原的粟特人往往就是以“九姓”自称，他们以部落称姓，说明粟特人虽久寓中原而不忘本源的特点，同时也是粟特人入住中原后华化现象的一大表现。


图 1—1 片治肯特遗址（摄影：张利亚）


图 1—2 片治肯特遗址（摄影：张利亚）

第二节　粟特华化与中原胡风

一、入华粟特人的华化

自东汉末年到隋朝的再度一统，中原社会历经了 370 余年的分崩离析，造就了一个社会动荡、民族交融的时代。在胡汉交融的社会背景下，粟特人总体上表现出了以华化为主，以胡化、蕃化为辅的文化现象。隋唐以前流寓中原的粟特人大都用汉姓，康国人以康为姓，安国人以安为姓，曹国人以曹为姓，月氏人以支为姓氏，龟兹人以白为姓，焉耆人姓龙，疏勒人姓裴。昭武九姓的粟特人取各自的国名为姓，一方面，表达了其远离故土，对家乡的深深眷恋之情，另一方面，则是由于他们模仿汉姓、着意华化的一种表现。粟特人不仅“以国为姓”，而且姓名中有明显的“三字

[①]王国维：《西胡考》，方麟主编《王国维文存》，江苏人民出版社，2014 年版。
[②]（唐）李延寿著，中华书局编辑部校：《北史》，北京：中华书局出版社，1974 年版。
[③]蔡鸿生：《唐代九姓胡与突厥文化》, 中华书局出版社，1998 年版，第 2 页。
[④]向达：《唐代长安与西域文明》，生活 • 读书 • 新知三联书店，1957 年版. 第 12 页。

化”、“雅化”倾向，[①]此皆可视为粟特人华化的表现。入华粟特人还学习中原汉族墓志立碑的风俗，康业、米萨宝、何文哲、米继芬、史君、安伽、虞弘等大型粟特人贵族墓葬中均有出土石碑墓铭，并以中文与粟特文双语对照书写，十分工整，说明他们已经十分谙熟中原汉族文化。安史乱后，粟特人为安身计，他们开始大规模与中原汉族通婚，从而减少了粟特本族内部通婚的现象。魏晋隋唐之际，粟特与中原的文化交流较为集中的表现在音乐和舞蹈上，粟特人的音乐和舞蹈大规模传入中原地区。粟特人中素有演奏琵琶的高手，乐伎为了适应琵琶能够在中土表演，他们主动改造了琵琶的构造，调节了琵琶演奏的音律与音域 ，增加了琵琶演奏的艺术性。而隋唐之际将康国、安国等粟特乐舞纳入到宫廷部伎乐舞中也是粟特乐舞华化的重要表现。

向达先生说："中国史上西域人入居中国首都当以北魏一代为最多"[②]。据他考证，"凡西域人入中国，以石、曹、米、史、何、康、安、穆为姓氏者，大率俱昭武九姓之苗裔"[③]。康姓粟特人中来到中原的有琵琶高手康昆仑，画家康萨陀、康植等，安禄山及其妻子本都姓康，来到中原以后才改姓为安；据《高僧传》记载，华严宗贤首大师也是来自粟特地区的康国；寓居在长安的粟特安国人有安马驹以及散骑侍郎安叱奴，还有唐昭宗时期的舞胡安辔新；曹国入居中原的著名画家和乐工不一而足，如曹妙达、曹僧奴、曹仲达、曹保子、曹善才等；石国粟特人寓居中原的有石崇俊，还有诗人刘言史所咏唱的不知姓名的"石国胡儿"；粟特米氏留寓中原的有乐工米嘉荣父子，还有在教坊中供职的米禾稼、米万槌，以及温庭筠所记载的米亮等人。在众多的入华粟特人中，也涌现出了大量的著名乐师、舞人。如刘禹锡《与歌者米嘉荣》诗中所描述的老年歌伎米嘉荣，李欣《听安万善吹筚篥歌》诗中描绘的飘寓凉州地区的粟特乐师安万善，白居易《听曹刚琵琶兼示重莲》诗中所描绘的善弄琵琶的曹刚。向达先生指出唐代留寓长安的粟特人大致有四类："魏周以来入居中夏，华化虽久，其族姓独皎然可寻者，一也。西域胡商逐利东来，二也。异教僧侣传教中土，三也。唐时异族畏威，多遣子姪为质于唐，入充侍，因而久居长安，如新罗质子金允夫入朝充质，留长安二十六年之久，即其一例；此中并有即留长安入籍为民者，四也。[④]" 大量的粟特胡人寓居中原，他们学习汉语，穿戴汉服，居汉地，行汉俗，与汉人无异。

[①] 王睿：《唐代粟特人华化问题述论》，北京：社会科学文献出版社，2016 年版，序言第 2 页。
[②] 向达·《唐代长安与西域文明》，北京：生活·读书·新知三联书店出版社，1957 版，第 4 页。
[③] 向达·《唐代长安与西域文明》，北京：生活·读书·新知三联书店出版社，1957 版，第 12 页。
[④] 向达：《唐代长安与西域文明》，北京：生活·读书·新知三联书店出版社，1957 版，第 6 页。

二、魏晋隋唐时期的中原胡风



图 2 唐代身穿胡服的汉族牵马者（摄影：刘洪听）

东汉已降，中原地区的胡风胡俗愈演愈烈。《后汉书·五行志》载："灵帝好胡服、胡帐、胡床、胡坐、胡饭、胡箜篌、胡笛、胡舞，京都贵戚皆竞为之"[①]。魏晋南北朝时期中原胡风依旧浓烈，中原与西域在政治、经济、文化等诸多方面都表现出了互为融合渗透的现象。公元 493 年，北魏孝文帝迁都洛阳，实施了一系列大刀阔斧的改革，其变革的最大亮点就在于华化措施的推行，孝文帝以举国之力进行汉化改造，大大的促进了中原文化与胡族文化的融合与互鉴。到了唐代，唐高祖李渊曾拜粟特舞胡安叱奴为五品散骑常侍，能歌善舞的安马驹、曹僧奴、曹妙达等人也深受帝王宠爱。唐太宗在民族问题上也秉持着"朕独爱之如一"[②]的鲜明政治态度。唐玄宗时期又将胡部乐曲与中原法曲合而为一，一并演奏，这使得包括粟特乐舞在内的许多外来民族乐舞彻底华化，而外来乐舞华化的进程也可视为中原乐舞胡化的过程。粟特乐舞传入中原后，在中原地区经历了从民间到宫廷，从宗教仪式到国家礼仪制度的蜕变与发展过程，实现了胡族乐舞与汉族乐舞的完美融合。

大唐王朝为舞胡歌伎封爵拜官的文化心理，大抵如鲁迅先生所言"唐室大有胡气"，亦如朱子所言"唐源流处于夷狄"[③]。唐人杜佑曾感慨道："胡虽小技，足以败华俗"[④]。但于此同时他又被精彩的胡乐胡舞表演场面所震撼，他在《通典》中有过这样描述："胡舞铿锵镗锴，洪心骇耳，抚筝新靡绝丽，歌响全似吟哭，听之者无不凄怆。琵琶及当路，琴瑟殆绝音......是以感其声音，莫不奢淫躁竞，举止轻飚，或踊或跃，乍动乍息，翘脚弹指，撼头弄目，情发于中，不能自止。[⑤]" 这一时期，传入中原的胡姬酒肆与胡乐胡舞成为两京之地的靓丽风景，《新唐书·礼乐志》载："开元二十

[①] （南朝宋）范晔著，中华书局编辑部校：《后汉书》，北京：中华书局出版社，1974 年版。
[②]（宋）司马光著，中华书局编辑部注：资治通鉴，北京：中华书局出版社，1956 年版，第 6247 页。
[③]陈美延：《陈寅恪集·唐代政治史述论稿》，北京：生活·读书·新知三联书店出版社，2001 年版，第 183 页。
[④]（唐）杜佑著，颜品忠校：《通典》，湖南：岳麓书社，1995 年版。
[⑤]（唐）杜佑著，颜品忠校：《通典》，湖南：岳麓书社，1995 年，第卷一四二，第 3614—3615 页。

四年，升胡部于堂上，而天宝乐曲皆以边地名，若《凉州》、《甘州》、《伊州》之类。[①]”大量的诗句也可加以佐证，诗人元稹在《法曲》一诗中吟道：“自从胡骑起烟尘，毛毳腥膻满洛城。女为胡妇学胡装，伎进胡音务胡乐……胡音胡骑与胡装， 五十年来竟纷泊。[②]”李白描写胡姬歌舞的诗句有：“胡姬貌如花，当垆笑春风”、“落花踏尽游何处，笑入胡姬酒肆中”、“胡人吹玉笛，一半是秦声”。岑参诗句有：“凉州七里十万家，胡人半解学琵琶”、“美人舞如莲花旋，世人有眼应未见”。王建诗句有：“城头山鸡鸣角角，洛阳家家学胡乐”。周朴诗道：“石国胡儿向碛东，爱吹横笛引春风”。高适诗道：“胡人吹笛戍楼间，楼上萧条海月闲”。刘言史句“跳身转毂宝带鸣，弄靴缤纷锦靴软”[③]。白居易句“弦鼓一声双袖举，回雪飘飘转蓬舞”[④]。李端句“扬眉动目踏花毡，红汗交织珠帽偏”[⑤]。元稹句“蓬断霜根羊角疾，竿戴朱盘火轮炫”[⑥]。大量的西域乐舞诗描绘了包括胡腾舞在内的诸多西域音乐舞蹈，这些极具地域性的乐舞节目充斥着中原王朝的各个社会阶层，诗人或观舞寄情、或缘物壮志、或以舞讽谏，均从不同的角度表现出对胡乐胡舞的喜爱之情。粟特乐舞的东传，不仅丰富了中原的乐舞宝库，也为中原诗歌文化提供绝好的吟唱题材。

有唐一代，非但胡乐、胡舞盛行于中原，连胡服（图 2）、胡帽、胡履、胡食等也在中原地区大肆流行。《旧唐书·舆服志》中记载，太常乐崇尚胡部乐曲，宫廷贵人典会御馔皆偏爱胡食，宫中的士女丫鬟竟相衣着胡服。唐太宗曾公然表示：“自古皆贵中华，贱夷狄，朕独爱之如一，故其种落皆依朕如父母。[⑦]”胡族文化浸透着大唐社会的各个阶层，从王公贵族到寻常百姓都表现出了他们对胡族文化的浓厚兴趣，故而鲁迅先生说“唐室大有胡气”。总而言之，粟特乐舞的华化与中原乐舞的胡化具有一体两面性，无论是华化还是胡化，在一定程度上都是“互化”，其“化”的过程都是相互影响的结果。

[①]（宋）欧阳修：《新唐书》，北京：中华书局出版社，1975 年版，第 476 页。
[②]石田干之助著，钱婉约译：《长安之春》，北京：清华大学出版社，2015 年版，第 31—32 页。
[③]中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组：《全唐诗中的乐舞资料》，北京：人民音乐出版社，1996 年版，第 145 页。
[④]同上注。
[⑤]中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组：《全唐诗中的乐舞资料》，北京：人民音乐出版社，1996 年版，第 146 页。
[⑥]中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组：《全唐诗中的乐舞资料》，北京：人民音乐出版社，1996 年版，第 144 页。
[⑦]（宋）司马光著，中华书局编辑部注：资治通鉴，北京：中华书局出版社，1956 年版，第 6247 页。

第三节　粟特舞蹈

一、何为粟特舞蹈





图 3－1 19 世纪塔吉克斯坦共和国铭文盘上的粟特乐舞（摄影：刘洪听）图 3－2 局部图之一（摄影：刘洪听）



图 3－3 局部图之二（摄影：刘洪听）



图 3－4 局部图之三（摄影：刘洪听）

本文所谓粟特舞蹈（图 3）即指具有粟特风格的舞蹈种类，这类舞蹈通常由粟特人民创造，并在广大粟特地区流传，简言之，即粟特人的舞蹈或粟特地区的舞蹈。该种舞蹈是中亚粟特人民在长期历史进程中创造并传承的舞蹈种类，此类舞蹈往往能够凸显粟特人民的思想感情、审美情趣、民族习惯等。作为中亚古族的粟特人，他们不仅是一个擅于商贾的民族，同时还是一个能歌善舞的民族。汉末已降，粟特乐舞大量东渐，见诸载籍的《康国伎》与《安国伎》均是来自粟特地区的乐舞。粟特舞蹈东渐中原的还有：胡腾舞、胡旋舞、柘枝舞、《乞寒胡戏》等。而且以上舞蹈大都技艺高超，观赏性极强，常常能令观赏者交口称赞。其舞风健朗明快如胡腾，纤细妖娆如柘枝，千旋万转如胡旋，闲静徐雅若《安国乐》。若从李太白的《上云乐》及周舍的《上云乐》（《老胡文康辞》）两诗作来看，两位诗人所说的《文康

伎》也属于粟特乐舞，其中高鼻垂口的“康老胡雏”显然系指能歌善舞的粟特人。学者黎国韬在《<老胡文康乐>的东传与改编》一文中指出：“《老胡文康乐》源出于昭武九姓之一的康国，在东晋初期以前传入中土，传入后有四种演出形态[①]”。岑仲勉先生认为，被列入隋代《九部乐》之一的《礼毕》，也即《文康乐》，又称作《老胡文康乐》，则是因为该乐舞出自康国，才被称之为《文康乐》，而古代康国又有“文康”的别称。《通典》卷一百四十六有：“《礼毕》者，本自晋太尉庾亮家……谓《文康乐》[②]”的记载。那么，这就印证说明了《礼毕》也是源出粟特而后东传中土的乐舞艺术。

是汉以降，西域乐舞大规模传入中原，《通典》载：“康国舞二人，绯袄锦袖，绿绫浑裆裤，赤皮靴，白胯，双舞急转如风，俗谓之“胡旋”[③]。《隋书·音乐志》记载《康国乐》是在魏晋南北朝时期传入中原地区的，公元568年，北周突厥公主阿史那入嫁长安之时，将《康国乐》一并带到中原地区，在她的随从中就有康国的歌伎和舞伎。同书又载：“《康国乐》的歌曲有《戢殿农和正》，舞曲有《贺兰钵鼻始》、《末溪波地》、《农惠波鼻始》、《前拨地惠地》等四曲。[④]”从以上载述可知，《康国乐》中的舞段部分是以胡旋舞为主要内容。《新唐书·礼乐志》载：“康国伎，有正鼓、和鼓，皆一；笛、铜钹，皆二。舞者二人。工人之服皆从其国。”又载：“《安国伎》，有竖箜篌、琵琶、五弦、横笛、箫、筚篥、正鼓、和鼓、铜钹，皆一，舞者二人。[⑤]”据此可知，《康国伎》和《安国伎》的伴奏乐器均有正鼓、和鼓、铜钹三种乐器，且此二“国伎”中的舞者均是二人，故此二舞在伴奏乐器、舞蹈风格和表演形式上是有共通之处的，应当同属粟特风格的乐舞艺术。唐人白居易、元稹均对胡旋女的高超舞艺进行过精彩记述，白诗有：“弦鼓一声双袖举，回雪飘飖转蓬舞”，元诗道：“骊珠迸珥逐龙星，虹晕轻巾掣流电”。据《隋书·音乐志》记载，《安国乐》是在南北朝时期北魏太武帝通西域时传入中原地区的，其歌曲有《附萨单时》，舞曲有《末奚》，解曲有《居和祇》，其书又载：“《安国乐》乐工的服饰有：黑丝布头巾，锦镶袖口及领，紫袖裤。舞伎服饰是紫色袄，白裤帑，红皮靴”[⑥]。根据向达考证柘枝舞系出石国，而由刘言史、李端二位诗人的诗作可知，胡腾舞同样出自粟特石国。王睿认为：“安国、康国二名为汉籍所载，是《安国乐》、《康国乐》通过伎人输入繁荣的结果。换言之，安、康国乐先于安、康国名为汉人所知。”他还认为“最早传入中国的粟特乐舞是《安国乐》。[⑦]”如此，可见粟特舞蹈在中原乐舞

---

① 黎国涛：《<老胡文康乐>的东传与改变》，《西域研究》，2012年第1期，第101页。
②（唐）杜佑著，颜品忠校：《通典》，湖南：岳麓书社，1995年版，第卷一四六。
③（唐）杜佑著，颜品忠校：《通典》，湖南：岳麓书社，1995年版，第卷一四六。
④ 欧阳予倩：《唐代舞蹈》，上海：上海文艺出版社，1980年版，第76页。
⑤茅慧：《中国乐舞史料大典·二十五史编》，上海：上海音乐出版社，2015年版，第381页。
⑥ 欧阳予倩：《唐代舞蹈》，上海：上海文艺出版社，1980年版，第74页。
⑦ 王睿：《唐代粟特人华化述论》，北京：社会科学文献出版社，2016年版，第132—134页。

文化中的影响之大。

二、唐代三大西域乐舞

中国宫廷自古便有采集“四夷乐”的传统，唐代的部伎乐舞大多取自域外兄弟民族，这其中的粟特舞蹈曾一度对唐代宫廷乐舞产生过重大的影响。粟特舞蹈又常以“三大乐舞”被世人所津津乐道。所谓“三大西域乐舞”即指胡腾舞、胡旋舞与柘枝舞，三种舞蹈同出一源——即中亚粟特地区，不同的是胡腾和柘枝来自中亚石国[①]，胡旋来自中亚康国。“三大西域乐舞”在表演风格、服装道具、伴奏乐器上有很多的相同之处，而且在唐代的众多外来乐舞中流传最广、影响最大，进而唐人将其一同划归为“健舞”行列，只是后期的柘枝舞华化较深，又发展出了软舞“屈柘枝”。唐人段安节在《乐府杂录》有言：“健舞曲有棱大、阿连、柘枝、剑器、胡旋、胡腾。软舞曲有凉州、苏合香、曲柘、团圆旋、甘州等。[②]”由此可知此时的胡腾、胡旋和柘枝已被世人所熟知，人们已经能够根据“三大西域乐舞”的不同风格来为其划归所属门类。

大唐盛世威名远播，西域三十六国无有不感其恩威而来者。王维有诗：“蒲类成秦地，莎车属汉家”，7 世纪中前叶，当大唐王朝征服突厥汗国后，中亚昭武九姓遂成为大唐帝国的附属国，粟特地区的歌舞伎人大规模入住中原。“三大西域乐舞”陆续传入中原地区[③]，伴随“三大西域乐舞”的不断流变与华化，其舞容风貌也逐渐发生改变。胡腾舞以腾踏跳跃为主要表演风格，胡旋舞以快速旋转为主要动态特征，柘枝舞的表演风格和形式较前两者更加丰富，单人、双人、多人舞都有。据笔者不完全统计，描写柘枝舞的诗词计有 44 处，《全唐诗》中有 10 首诗歌从正面描写了柘枝舞、《全唐诗补遗》中有 3 首、《全唐诗续拾》中收录有柘枝舞诗句 4 句、描写柘枝舞伎生活的有 7 首诗词、还有 4 首柘枝舞词、以及涉及到柘枝舞的 16 首诗词。向达先生引《文献通考》与《柘枝词》，采用以诗证舞的方法，证实了柘枝舞系出中亚石国。他引《文献通考》说：“柘羯，亦当石国。凡所谓者舌、赭时、赭支、柘支、柘折以及柘羯，皆是波斯语的音译。[④]”晏殊也在《宴元献类要》中指出柘枝舞是胡舞，唐人赵麟在其小说集《因话录》中记载，柘枝舞出自柘跋氏之国，由于“拓跋”与“柘枝”字形相近而被后人误传。《新唐书·西域传》载：“石国或曰柘支、曰柘析、曰赭时、汉大苑北鄙也。[⑤]”柘枝舞作为中亚民族的舞蹈，由于它在传入中原初期风格健朗，被人划为“健舞”类，唐开元年间崔令钦所撰的《教坊记》中柘枝舞即

---

① 笔者据向达先生“柘枝舞石国来源说”。
②（唐）段安节：《乐府杂录》，上海：古典文学出版社，1957 年版，第 28 页。
③ 据笔者考证，胡腾舞于汉末魏初传入中原，胡旋舞至迟在北周传入中原。《周书·皇后传》、《隋书·音乐志》、《旧唐书·音乐志》等文献中均有突厥阿史那公主携带《康国乐》入嫁周武帝的载述，二舞的盛行与亡佚时间亦大致相同，主要盛行于中晚唐的开元、天宝年间。柘枝舞的传入很可能是在唐太宗时期，最晚也应在天宝间(公元 742——755) 。
④ 向达：《唐代长安与西域文明》，北京：生活·读书·新知三联出版社，1954 年版，第 102 页。
⑤（宋）欧阳修等著，中华书局编辑部校：《新唐书》，北京：中华书局出版社，1974 年版。

属健舞。入华后期的柘枝舞不断注入汉族文化因子，风格上趋于舒缓优雅，审美上也呈现出中原汉族的审美趣味，表演形式也随着发生改变，逐渐发展成为软舞《屈柘枝》。晚唐段安节在《乐府杂录》中分别将"柘枝舞"与"屈柘"列为健舞和软舞。总而言之，柘枝舞在流入中原初期，多是"雷捶柘枝鼓"的西域式亢奋激昂，晚唐时期则更多的是"体轻似无骨"的中原式曼妙柔丽。

胡旋舞以千旋万转、舞急如风而著称于世，据《新唐书·百官志》记载："《胡旋舞》，本出康居，以旋转便捷为巧，时又尚之。[①]"《新唐书·西域列传》载："......（康国）开元初，贡锁子铠、水精杯、玛瑙瓶、鸵鸟卵及越诺、侏儒、胡旋女子......[②]"同书还有米国和史国进献胡旋女的记载，白居易在诗歌中也曾指出"胡旋女出康居"。说明胡旋舞来自康国，但并不是说康国就是胡旋舞的唯一来源地，粟特地区的米国、史国以及前文提到的突厥都有胡旋舞[③]。胡旋舞流入中原后很受欢迎，腹垂过膝的安禄山跳起胡旋舞来也能 "疾如风"，另外武延秀、杨玉环都是擅舞胡旋的能手。白居易说"臣妾人人学圜转"，这说明民间平民子女也喜欢舞胡旋。

当柘枝舞初入中原时，胡腾舞、胡旋舞在中原盛行已久。元稹说"胡腾醉舞筋骨柔"，李端说"醉却东倾又西倒"，刘言史说"手中袍下葡萄盏"，《宋史·乐志》载有"醉胡腾队"。河南安阳北齐范粹墓胡腾舞扁壶、宁夏固原北齐卷草纹胡腾舞扁壶、宁夏灵武北朝彩绘胡腾舞扁壶、大英博物馆藏北朝绿釉胡腾舞扁壶、洛阳博物院藏北齐黄釉胡腾舞扁壶等大量已出土的粟特扁壶上均带有胡腾舞形象，此种流行西域的扁壶多被胡人用作盛酒器。安伽、虞弘、史君等粟特贵族大型墓葬胡腾舞图像中，均绘有硕大的酒壶。凡此种种，无不向笔者印证着同一猜想：通常情况下舞者是在饮酒后起舞，唐代诗文中所描绘的舞姿便是舞者在饮酒后的状态，这至少说明了唐、宋时期的胡腾舞是胡腾儿借助酒力尽兴起舞、而且舞风不羁。那么，这也向笔者展示了胡腾舞在当时极有可能是一种在宴会上跳的自娱以及娱人的舞蹈。

---

① （宋）欧阳修著，中华书局编辑部校：《后汉书》，北京：中华书局出版社，1974 年版。

②茅慧：《中国乐舞史料大典·二十五史编》，上海：上海音乐出版社，2015 年版，第 410—411 页。

③ 据《册府元龟》记载，中亚米、康、俱密、史、安等国自开元六年（718 年）到开元十五年（727 年）的九年间，向唐王朝进贡胡旋女就有三次之多，《旧唐书·外戚列传》也记载："……延秀就在蕃中，解突厥语，常于主第，延秀唱突厥歌，作胡旋舞，有姿媚，主甚喜之。" 武延秀在突厥国跳胡旋舞，说明突厥国也极有可能是胡旋的故乡之一。而且武延秀还是史料明确载述的与胡旋舞有关的最早历史人物。

第四节 胡腾舞历史钩沉

一、胡与胡腾考

“胡”是一个历经了长期历史沉淀的种族文化概念，许慎《说文·肉部》载：“胡，牛顄垂也，从肉，古声”[①]。刘熙《释名》载：“胡，互也，在咽下垂，能敛互物也”[②]。吕思勉先生在《胡考》一文中言：“先汉之世，匈奴、西域，业已兼被胡称；后汉已降，匈奴浸微，西域遂专胡号”。“胡”又分为“东胡”和“西胡”，“东胡”最早见于“东胡黄罴，山戎戎菽”句。“东胡”的主要种族有鲜卑、乌桓；“西胡”主要有中亚伊兰人，即粟特人。汉代中原人将生活在匈奴以东的民族成为东胡。丝绸之路开通以后，西域各民族也被称为“胡”，为了方便起见，中原汉族又将匈奴称为“北胡”，将乌桓、鲜卑称为“东胡”，把自葱岭以东、匈奴以西的众多民族称之为“西胡”。魏晋南北朝时期，不仅北方少数民族被称为胡，西域各民族也被视为胡。到了唐代，“胡”可以指西北各少数民族、中亚民族乃至欧洲各民族。王国维先生言：“汉人谓西域诸国（印度、波斯、大秦等）为西胡，本对匈奴与东胡言之”[③]。又言：“六朝以后，史传释典所用胡字，皆不以之斥北狄而以之斥西戎。隋僧彦琮始分别胡梵，唐人皆祖其说，然除印度外，凡西域诸国皆谓之胡[④]”。王先生认为六朝以后“胡”是指除去印度以外的中亚地区，学者吕思勉、岑仲勉皆同此说。而粟特九姓胡当属西胡之一，主要分布在中亚两河流域，并以康国为宗主国。九姓胡的活动区域不仅是一张贸易网，更是一张庞大繁复的文化网，他们是一个具有厚重文化气息和超强移植能力的种族。两汉时期，“胡”常用来指匈奴。据王国维考证，西汉直至魏晋南北朝时期，中原汉族地区把将葱岭以东的邦国视为“西胡”六朝时期，包括印度在内的国家，举凡西域诸国皆可谓之为“胡”，玄奘在《大唐西域记》中记载“窣利”[⑤]也是胡国。隋唐时期，除印度以外，凡是西域诸国均统称为“胡”。

从形貌论，《汉书》中有“其人皆深目多须髯”[⑥]的载述，《北史》中有：“自高昌以西，诸国人等皆深目高鼻，康国人深目高鼻多须髯”[⑦]的记载；从语言论，有粟特语、吐火罗语和东伊兰语三种，其中，粟特即《大唐西域记》中玄奘所谓“窣利”，而粟特语、东伊兰语、波斯语在语源上又十分相近；从风俗论，《汉书》载“自宛以西至安息国，其人善贾市，争分铢，贵女子”[⑧],《大唐西域记》载“宝主之乡，无礼义，

---

① （汉）许慎著，（清）段玉裁注：说文解字，上海：上海古籍出版社，1981 年版，第 173 页。
② （汉）刘熙著，中华书局编辑部校：《释名》，北京：中华书局出版社，2016 年版。
③ 王国维：《西胡考》，方麟主编《王国维文存》，江苏：江苏人民出版社，2014 年版。
④ 同上注。
⑤ （唐）玄奘著，董志翘译注：《大唐西域记》，北京：中华书局，2012 年版，第 44 页。
⑥ （汉）班固著，中华书局编辑部校：《汉书》，北京：中华书局出版社，1974 年版。
⑦ （唐）李延寿著，中华书局编辑部校：《北史》，北京：中华书局出版社，1974 年版。
⑧ （汉）班固著，中华书局编辑部校：《汉书》，北京：中华书局出版社，1974 年版。

重财贿，短制左衽，断发长髭，有城郭之居，务货殖之利”，又载“黑岭以来莫非胡俗，大率土著，建城郭，务田畜，性重财贿，俗轻仁义，嫁娶无礼，尊卑无次，妇言是用，男位居下，吉乃素服，凶则皂衣”[①]。唐代高僧释道宣有言：“鸣沙以外，咸称胡国……从龙池东行六百余里，越雪山，度黑领，至北印度界，已前诸邑，并名胡国，至此方和中间道也[②]”。若依道宣之言，生活在中亚锡尔河和阿姆河地区的伊兰人也称为“胡”。唐人崔融说：“夫胡者，北狄之总名也，其地南接燕赵，北穷沙漠，东接九夷，西接六戎。”蒲以本认为，自从隋唐时代开始，“胡”是对于中亚诸多民族的专称，尤其是特指中亚粟特人。吴荣曾认为，“胡”的义涵伴随时代的变迁也有所变异，战国时期是指北方各游牧民族的泛称，西汉时期则专指北方的匈奴。大月氏是自战国到秦汉间活跃于匈奴胡西边的“胡”族；匈奴、鲜卑、羯、羌、氐则是西晋时期的“五胡”。

综上所述，秦汉以前，“胡”的义涵基本是指频繁活动在中国北方的游牧民族，此后，“胡”的含义逐次扩展、宽泛，后来发展到凡是非汉族的其他塞外民族均以“胡”称之。到了隋唐时期，“胡”的含义更加宽泛，通常用来指代来自中亚、南亚、西亚等地具有“高鼻深目”特征的外族人，尤其是集中在中亚地区的粟特人。僧人慧超对“胡”有过载述，他说大食国以东并称胡国，有安国、曹国、史国、石骡国、米国、康国等，上述胡国虽然各有其国王，但皆并属大食国所管。慧超所说的“胡国”是指安国、曹国、史国、石骡国、米国、康国等城邦国家，笔者以为，此处的“胡”应指粟特胡。也即胡腾的“胡”。元代以后，中国域外的民族皆用“胡”来指代。[③]自魏晋而至于隋唐，“胡”用来指代中原王朝以外的境外民族和区域，并且所指代民族与地区各有侧重，并非专指某一具体民族。“胡人”、“胡族”、“匈奴胡”、“粟特胡”、“九姓胡”等用语中的“胡”，都是华夏族给周边民族的贬称。古代华夏族往往给周边少数民族用贬称，《周礼》记载：“辨其邦国，都鄙、四夷、八蛮、七闽、九貉、五戎、六狄之人民。[④]”这里的“蛮、”“闽”皆从虫，戎又称犬戎，夷又称犬夷，这反映的是华夏族对周边少数民族的蔑视心理，《左传》载：“戎，禽兽也”[⑤]。许慎在《说文》中对“胡”的解释也是动物颔下垂肉，而肉上又有长长的毛发[⑥]，古人无论是以“胡”指代动物下颌之肉还是指肉上之毛，都是对周边民族轻视心理，这种以天朝上国自居，鄙视异邦为禽兽的文化心理古而有之。故而，中国的少数民族不会以“胡”自居，更不会将自己所跳的舞蹈称之为“胡舞”。“胡腾”、“胡旋”皆是中原人对于域外文化的“他者”之谓。

[①]（唐）玄奘著，董志翘译注：《大唐西域记》，北京：中华书局出版社，2012 年版。
[②] 杨名：《唐代舞蹈诗研究》[D]，南京师范大学博士论文，2014 年。
[③] 李瑞哲：《魏晋南北朝隋唐时期陆上丝绸之路上的胡商》[D]，四川大学博士论文，2007 年，第 15 页。
[④] 杨天宇：周礼译注，上海：上海古籍出版社，2004 年版。
[⑤]李梦生：左传译注，上海：上海古籍出版社，1998 年版。
[⑥]（汉）许慎著，（清）段玉裁注：《说文解字》，上海：上海古籍出版社，1981 年版，第 173 页。

历稽载籍，吾往三千。“胡腾”一词最早见于唐代诗人李端的《胡腾儿》一诗，“胡腾”一词多用来指代胡腾舞，如元稹诗中“胡腾醉舞筋骨柔”，即为胡腾舞，而“胡腾儿”则用来指代跳胡腾舞的人，如李端诗《胡腾儿》。笔者不敢妄断跳胡腾舞的就一定是粟特人或昭武九姓，但经笔者多方考证，可以肯定的是胡腾舞确系中亚粟特人的舞蹈，而最擅长胡腾舞的则是中亚的石国粟特胡。石国即今天的乌兹别克斯坦塔什干地区。此种舞蹈自汉末魏初便被频繁往返于古丝绸之路的粟特人带入中原地区，继而在中土地区广为流传。

二、胡腾舞初传中原年代考

南北朝时期胡舞虽盛行，但对于胡舞的分类并没有明确的说法，《魏书·西域传》中记录了胡舞所使用的伴奏乐器，但并没有提及胡舞的具体分类和形态。从东汉到南北朝时期，人们将外来的舞蹈统称为“胡舞”，到了隋至唐初，宫廷乐部逐渐从《七部乐》增补、完善至《十部乐》。隋唐则开始使用国名、地名来命名乐舞的名称。如《康国乐》、《安国乐》、《龟兹乐》、《高昌乐》等大都如此。唐玄宗时期，乐舞又有“坐部”与“立部”之分。自盛唐始，崔令钦的《教坊记》、段安节的《乐府杂录》、马端临的《文献通考》陆续以“健舞”和“软舞”来分门别类的记述舞蹈。这一时期，人们开始根据舞蹈的特点来为其命名，亦如胡腾舞、胡旋舞等。这是中原汉族对西域等域外乐舞认识逐渐加深的一个过程。有关记载胡腾舞的汉文文献非常之少，少量的文献多集中在唐及其以后，唐朝以前有关胡腾舞的直接文献尚未发现。综上,笔者认为，“胡腾舞”这一称呼最早源于唐代诗人李端的《胡腾儿》一诗，诗人不仅直接以“胡腾儿”为诗名，还用“扬眉动目、踏花毡、反手叉腰、环形急促”[①]等语汇来描绘胡腾舞，营造了腾踏跳跃的舞蹈意象，这不仅为段安节将胡腾舞列入健舞类提供了现实参考，也为后人区分胡腾与胡旋提供了合理依据。任半塘先生说：“西凉伎之题，白（居易）诗和元（稹），元诗和李（绅），当由李氏首创，而元白沿用也。[②]”从时间顺序看，李端生活于中唐时期，其诗《胡腾儿》作于大历初年，故其所咏胡腾舞诗明显早于元、白、李三人。不仅如此，李端的胡腾舞诗还应早于刘言史诗，至于具体时间差别，现已无法分辨，不过任先生曾有推测：“至刘诗所写，既远在三十余年之后。[③]”也就是说，李端所写咏胡腾舞的诗歌比刘言史所写咏胡腾舞的诗歌至少早三十年。

关于“胡舞”的记载最早见于《后汉书·五行志》一书中，其书曰：“灵帝好胡服、胡帐、胡床、胡坐、胡饭、胡箜篌、胡笛、胡舞”[④]。汉灵帝喜好胡舞从侧面反映了

[①] 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组编：《全唐诗中的乐舞资料》，北京：人民音乐出版社，1996 年版，第 145—146 页。

[②] 任半塘：《唐戏弄》，北京：生活•读书•新知三联出版社，1957 年版，第 550 页。

[③] 任半塘：《唐戏弄》，北京：生活•读书•新知三联出版社，1957 年版，第 542 页。

[④]（汉）班固著，中华书局编辑部校：北京：中华书局出版社，1974 年版。

胡舞在当时的东汉宫廷中已经颇为流行，值得一提的是，这里的“胡箜篌、胡笛、胡舞”与下文中所要论述的胡腾舞及伴奏乐器已经很是相像了，横笛、竖笛、竖箜篌、五弦琵琶是胡腾舞最为常用的伴奏乐器。如果说这里的“胡舞”还不足以说明问题，而河南密县打虎亭东汉（东汉末年）墓中的舞蹈形象（图 4）似乎可以加以佐证，该墓葬二号墓后室石门东扇背面石刻中部，“雕刻一人在跳踏盘舞，舞人头挽发髻，身着短衣，两手上举过顶合十，一足抬起，一足踏于盘面上，舞姿十分优美[①]”。而学者田立坤也曾指出：“密县打虎亭汉墓中六方连续纹样与中亚粟特人有关”[②]。

魏晋南北朝时期是中原汉族文化与边疆胡族文化高度融通的历史时期，也是胡舞入华的高峰期。粟特人是汉代西域三十六国中最早来到中土经商的民族，早在张骞“凿空”以前，粟特人就已是东西经济、文化交流使者了。公元前 134 年，董仲舒在上疏汉武帝的对策中说：“夜郎、康居、殊方万里，说德归谊，此太平之致也”。公元前 130 年，司马相如在《喻巴蜀民檄》说：“康居西域，重译请朝，稽首来享”。由上述记载可知，在张骞通西域以前粟特人就已经在我国成都、长安等地区进行商业活动了。在公元 1 世纪末，西域都护敦舜在向汉成帝（前 33—前 7）的上疏中说：“（康居）其欲贾市为好，辞之诈也……敦煌酒泉小郡及南道八国，给往来使者人马驴橐驼食，皆苦之。”从这次上疏来看，早在西汉成帝时期粟特人已经频繁往返于中亚撒马尔罕至长安的丝绸之路上，既然胡腾舞是粟特人的舞蹈，那么在这些早期来华的粟特商人中理当有人能舞之。南朝刘宋有“西伧、羌、胡诸杂舞”[③]之载籍；南朝梁有“胡舞开齐阁”、“胡舞最所长”；到了北齐，也有高官魏收“心不许也，收既轻疾，好声乐，善胡舞。[④]”文宣帝末期有：“数于东山与诸优为猕猴与狗斗，帝宠狎之”[⑤]的载述。《北史·祖珽传》亦云：帝于后园使珽弹琵琶，和士开胡舞，各赏物百段”[⑥]。上述文献中所载的胡舞究竟是什么样的舞蹈，是胡腾舞、胡旋舞、柘枝舞，亦或是其他种类的胡舞？史书语焉不详，笔者难以裁断，但据史料推测，擅长胡舞的和士开和魏收都是男子，其伴奏乐器又有琵琶，而胡腾舞最常使用的伴奏乐器就是琵琶与横笛，再从两人所处的时代来看，都属于胡腾舞盛行的北朝时期。据此推断，二人所跳的胡舞很有可能就是胡腾舞。如果说打虎亭汉墓中的舞蹈形象不是典型的胡腾舞，尚不足为凭的话。而山西北魏平城遗址出土的石雕砚台上的胡腾舞形象（图 41），则无疑为胡腾舞入华初期的典型形象，根据文献史料与文物图像的双向互证，胡腾舞的入华时间应该是在汉末魏初。

胡腾舞于汉末魏初时流入我国，一方面，由于胡腾舞入华前期较为广泛地流传

[①] 张庆捷：《胡商胡腾舞与入华中亚人—解读虞弘墓》，山西：山西出版集团，2010 年版，第 140—141 页。
[②] 田立坤：《采铜集：田立坤考古文集》，北京：文物出版社，2016 年版，第 466 页。
[③]（南朝梁）沈约著，中华书局编辑部校：《宋书》，北京：中华书局出版社，1974 年版。
[④]（唐）李百药著，中华书局编辑部校：《北齐书》，北京：中华书局出版社，1974 年版。
[⑤] 同上注。
[⑥]（唐）李延寿著，中华书局编辑部校：《北史》，北京：中华书局出版社，1974 年版。

在入华的胡人当中，印证说明了胡腾舞作为中亚外来舞蹈的文化属性；另一方面，胡腾舞直至隋唐中期，特别是中晚唐才受到广大汉族人群的青睐，在汉族社会打开局面，互相传跳、红极一时。

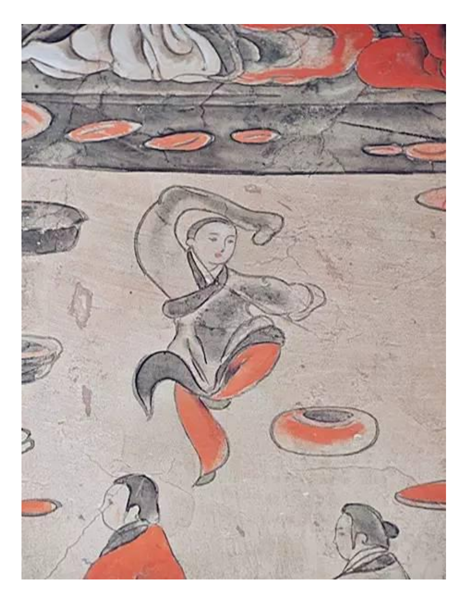


图 4—1 河南密县打虎亭乐舞图（采自网络）



图 4—2 河南密县打虎亭乐舞图（高斯琦手绘）

三、入华胡腾舞的历史分期

西汉的冒险家张骞历尽艰险成功"凿空"后，一条横亘中西、贯通南北的丝绸之路就此打通。这条联结东西的文明长廊东讫长安西至大秦，由此也联结了位于亚欧大陆两端的两个从未有过交集的庞然大国，即大汉帝国与罗马帝国。同时也极大的汇聚了沿线国家与民族在物质上的互惠和精神上的交流。时至今日，我们依然能够跟随那穿越时空的悠远而深邃的驼铃声来感受丝路遗韵的千年回响。丝绸之路的畅通无疑是以大汉王朝强盛的国力作为后盾的，但到了西晋时期的八王之乱、永嘉之乱、五胡乱华、南北绝裂等一系列重大社会变革，历史又将人们推向了社会的大混乱、大动荡之中。这一方面形成了一个社会动荡、人民苦痛的黑暗时代；另一方面也造就了一个民族交融、思想解放、富于热情、浓于智慧的时代。魏晋时期是自先秦以来人们理性精神的再次觉醒与回归，也即宗白华先生所言："魏晋时期是中国周秦诸子以后第二度的哲学时代"[①]。自东汉末年到隋朝的再度一统，中原社会在政治上历经了 370 余年的分裂与割据，文化上呈现出了中原"慕胡"，边疆"崇华"的社会风尚，就是在这样一个极具矛盾的社会环境下，粟特舞蹈伴随着东行的粟特商团自中亚一路向东来到我国中原地区。其中，胡腾舞则是在汉末魏初由粟特人带入我国境内，根据胡腾舞不同历史时期在舞姿程式、舞者服饰、伴奏乐器、表演形式等方面的不同呈现，现将胡腾舞在中原的传播过程划分为：传入期、繁荣期和衰没期三个

[①]宗白华：《艺境》，北京：商务印书馆，2011 年版，第 151 页。

历史阶段。

（一）传入期（东汉末年至北朝末年）

魏晋时期，丝绸之路由原来的南北二道增加至南、北、中三道，自此形成了三道贯穿中国与中亚、西亚以及希腊、罗马的交通网道，这不单为中西贸易的交流提供了契机，也极大地促进了中西乐舞文化的交融。陈寅恪先生在《隋唐制度渊源略论稿》中说："唐之胡乐多因之隋，隋之胡乐又多传自北齐，而北齐胡乐之盛实由承袭北魏洛阳之胡化所至"[①]。据王国维先生考证："盖魏齐周三朝，皆以外族入主中国，其与西域诸国，交通频繁，龟兹、天竺、康国、安国等乐，皆于此时入中国"[②]。如其所言，外族的入主中原为胡舞的东传提供了政治基础，故而胡腾舞也在这一时期大肆入华。但胡腾舞入华绝非单一因素所左右，段曙霞在《唐代乐舞的异域倾向研究》一文中指出"文化传统的继承与延续、统一强盛的综合国力、开明兼容的文化政策、统治阶层的重视爱好、异域乐舞的艺术魅力"[③]是唐代乐舞具有异域倾向的原因所在。公元435年，北魏太武帝派遣20余人出使西域并带回了安国、疏勒等国的乐舞艺术，公元568年，北周武帝宇文邕实现了与突厥公主阿史那在政治上的联姻，阿史那公主入周时带来了《康国乐》、《安国乐》等粟特乐舞艺术。来自中亚文化圈的胡腾舞，受到印度和波斯文化的共同影响。它作为东传的著名"三大西域乐舞之一"，不仅在中国舞蹈史上有着一席之地，对于东亚诸国的舞蹈艺术也具有一定的影响。在众多的胡腾舞形象中，最为常见的形态就是扭腰抬腿、旁腰侧提，略呈"三道弯"形态，胡腾舞所表现出的大量的扭胯、提腰、踏足等动律特征，就是深受中亚文化影响后的突出表现。粟特人将赋予动感、象征生命力的动态形式融入到胡腾舞当中，这在唐人看来，无疑使得胡腾舞充满力量感、速度感与生命感。

汉末至北朝末年是整个胡腾舞入华史上的传入期，虽然胡腾舞的传入期在时间跨度比较大，但其舞者的形貌与舞蹈的风格总体上尚且保持着粟特风尚。这一时期的胡腾舞形象在不同文物媒介上也多有出现，从距今最早的打虎亭汉墓中的胡腾形象；到山西平城遗址北魏石雕方砚上的舞者形态；再到北周安伽墓、史君墓中的胡腾舞样貌；还有山东临朐卢舍那（北朝）、陕西兴平佛座（北周）、河南修定寺佛塔（北齐）、甘肃庄浪卜氏佛塔（北魏）等佛造像上的胡腾图像；美国波士顿（北朝）、日本Miho（北周）等博物馆收藏的石榻上的胡腾形象，以及众多北朝粟特扁壶上的胡腾形态。通过观察比对上述文物图像可知，北朝及其以前的胡腾舞粟特况味十足，比较接近原汁原味的胡腾舞。这一时期，胡腾舞在服饰上多采用日常服饰，即头顶虚顶尖帽，身穿翻领或圆领长袖袍，腰间系带，脚踏粟特长靴，呈现生活化趋向。在舞姿程式上多属于"踏足甩袖式"或"扭胯举手式"程式，动作硬朗有力，颇具

[①]陈寅恪：《隋唐制度渊源略论稿》，北京：生活•读书•新知三联书店，2001年版，第128页。
[②]王国维：《宋元戏曲史》，上海：上海古籍出版社，1998年，第7页。
[③]段曙霞：《唐代乐舞的异域倾向研究》[D]，陕西师范大学，2014年，第7—17页。

胡味；在伴奏乐器上也多有箜篌、琵琶、筚篥、横笛、拍板等西域乐器。传入期的胡腾舞总体上呈现出华化未深、胡味十足的精神样貌。

（二）繁荣期（隋代至安史之乱之前）

胡腾舞粗犷质朴的舞风与中原舒缓恬静的舞风形成了强烈的反差，从而中原民族很快吸收了胡腾舞进而加以发扬，这在一定程度上促使粟特乐舞与中原乐舞共同建筑了唐代乐舞的繁盛局面。明人胡震亨在《唐音癸签·乐通》中论及四夷乐时提纲挈领的写到："周官鞮鞻氏掌四夷之乐与其声歌，祭祀及宴享，作之门外，美广德之所及也。自南北分裂，音乐雅俗不分，西北胡戎之音，揉乱中华正声。降至周、隋，管弦杂曲，多用西凉；鼓舞曲多用龟兹，燕享九部之乐，夷乐至居其七。唐兴，仍而不改。开元末，甚而升胡部于堂上，使之坐奏，非惟不能釐正，更扬其波。于是昧禁之音，益流传乐府，浸泽人心，不可浣涤矣。[①]"自先秦而至隋唐，胡乐胡舞就极大的影响了中原乐舞的形式与格局，而且形成了影响愈加深刻的趋势。自北魏至大唐的百余年间，大批的中亚商团往返于丝绸之路上，其中也有大量的粟特人寓居中原地区。与此同时，粟特人也从未停止过他们的歌舞活动，每当他们在庆祝路途平安或者贸易成功时，都会在异国他乡跳起欢快的胡腾舞来，以此来表达心中的喜悦以及对家乡的思念。隋唐时期是胡腾舞在华传播的繁荣期，尤其有唐一代，胡腾舞发展到了巅峰状态。描述胡腾舞的文献资料多集中在唐代，盛唐诗人李端的《胡腾儿》，中唐诗人刘言史的《王中丞宅夜观舞胡腾》，都对胡腾舞的舞容风貌进行了较为直观的描写，在注重文学性的同时也兼顾了史料价值，是研究胡腾舞不可多得的诗歌文献。杜甫的《杜诗镜铨》、段安节的《乐府杂录》均将胡腾舞列入了唐代"健舞"的行列。白居易、元稹曾分别在《奉和汴州令狐令公二十二韵》及《和李校书新题乐府十二首·西凉伎》中对胡腾舞有过侧面描述，久居中原的粟特人思慕中土汉族文化，在衣食住行等各方面都表现出了着意华化的倾向。

隋唐部伎乐舞的改造掀起了粟特乐舞入华的高潮，被吸收或被改造的原因在于粟特舞蹈本身的宴享娱乐性，而其乐器也与《十部乐》中的乐器十分近似。隋代可以看做是中西乐舞交流史上承前启后的一个时代，它上乘秦汉俗乐舞的大统，下开隋唐雅乐舞的序幕。从隋初至盛唐安史之乱前夕是胡腾舞入华的第二个高峰期，这一时期是胡腾舞在中原传播的繁荣期，胡腾舞被中原汉族社会广泛接受。在众多的宴会中都曾有胡腾儿的身影穿梭其中，如隋代虞弘墓中"墓主人夫妇宴饮图"里的胡腾舞，隋代天水粟特墓"乐舞宴饮图"里的胡腾舞、唐代苏思勖墓乐舞宴饮图中的胡腾舞、李端在洛阳宴会中看到的胡腾舞表演，刘言史在王武俊家宴中观赏的胡腾舞；元稹在哥舒翰府中宴会上看到的胡腾舞。还有众多玉板带铊尾上的胡腾舞，如西安丈八沟唐代胡腾舞玉板带、上海博物馆藏唐代胡腾舞玉板带；以及大量粟特扁壶上

[①]（明）胡震亨：《唐音癸签·乐通》，上海：上海古籍出版社，1981年版，第十四卷，第163页。

的胡腾舞形象，如北大塞克勒艺术与考古博物馆收藏的隋代胡腾舞扁壶；以及河南焦作唐代五人组胡腾舞木佣、甘肃山丹县唐代鎏金胡腾舞佣等。隋初至唐代安史之乱前的胡腾舞形象，逐渐注入了一些汉族元素，诸如苏思勖墓中完全汉式的胡腾舞服饰装扮，河南焦作两组二人对舞形式的胡腾舞形象。此时的胡腾舞在中原传播已逾数世纪之久，深受中原文化熏陶，得到了中原汉族的喜爱，广泛流传在中原汉族人群中。一方面，胡腾舞与中原乐舞相互融合，逐渐减少不合中原礼制的粗野表演方式，更加注重审美表达和艺术效果，渐次符合中原汉族的乐舞审美习惯；另一方面，胡腾舞也以它独特的民族风情征服着中原汉族人群，以迥异于中原的乐舞风格受到中原汉族的青睐。隋初至盛唐安史之乱前夕是胡腾舞广泛传播、广为接受的历史时期，胡腾舞也表现出空前的华化倾向。

（三）衰没期（安史乱后）

宋人沈括在《梦溪笔谈》中有言："外国之声，前世自别为四夷乐。自唐天宝十三四载，始诏法曲与胡部合奏。自此乐奏，全失古法。以先王之乐为雅乐，前世新声为清乐，合胡部者为燕乐。[①]"依沈先生言，大唐安史乱后，中原传统乐舞再次与西域胡乐大幅度结合，"法曲"与"胡部"和鸣，雅乐、清乐与胡部糅合形成一种新的乐舞表现方式——"燕乐"。天宝十四年（公元 755 年），以杂姓胡安禄山为首的粟特人发动了意在夺取大唐政权的安史之乱，给庞大的大唐帝国带来了前所未有的致命打击。盛唐的这次丧乱不仅仅使大唐盛世的承平局面遭到陡然逆转，也使得粟特人在随后的大唐王朝里受到严重的排斥，大唐朝野一时之间出现大面积地去"粟特华"风波。而胡腾舞的噩运也在劫难逃，这在诗人们的诗句中也有所体现，白居易诗"禄山胡舞谜君言"、"贵妃胡舞惑君心"句，元稹的"天宝欲末胡欲乱，胡人献女能胡旋"句。诗人们不约而同的将胡舞看作是大唐王朝衰落的原罪所在，认为君主迷恋歌舞才导致国家丧乱，他们指出胡舞是迷惑君主、败坏纲纪、招致祸乱的原因所在，凡此种种，也可从侧面窥探以胡腾舞为代表的胡舞在当时风靡之一斑。自唐人段安节将胡腾舞划入"健舞"列后，元人脱脱、清人胡震亨及当代学人任半塘先生均沿用此种说法。五代冯晖墓中有三组对舞形式的胡腾舞，宋代胡腾舞被纳入队舞行列。安史之乱后的中原胡腾舞在表演形式上有着意华化的倾向，在大量吸收汉族文化因子的基础上。舞姿程式上以"抬腿举手式"为主，动作动势也越发的柔和、舒缓。有些胡腾舞者已经穿上了专门制作的汉式演出服，服装往往讲究对称，做工也十分考究。在表演形式上不仅出现了双人对舞的形式，甚至还出现了女性舞胡腾的情况，如五代冯晖墓中的第三组舞者。总而言之，这一时期的胡腾舞华化已深，已经与中原乐舞密切融合，但这些都不足以扭转胡腾舞走向灭亡的命运。

安史之乱的爆发，中原政局动荡，丝绸之路失去了往日祥和稳定的贸易环境，

[①]（宋）沈括撰，刘伯严等译：《梦溪笔谈》，北京：团结出版社，2002 年版，第 38 页。

往来的粟特人大幅减少，长安城里的粟特人为了规避战争的创伤，有的闭门不出，有的更名改姓。西域吐蕃伺机而出，趁机占领了陇右和河西东部，阻断了唐帝国与中亚的文化贸易交流之路。由于胡腾舞的源头被阻断，加之唐廷内部对胡腾舞的偏见，隋唐前期“人人学圜转”盛景却一去不复返，胡腾舞的大量入华现象也渐次成为新的历史，从而加速了胡腾舞迈向亡佚之路的步伐，胡腾舞在中原地区的传播进入冰封期，呈现出断崖式的式微。

第二章　胡腾舞形态探析

本章节笔者主要运用舞蹈形态学、比较学以及图像学的研究方法，旨在探究胡腾舞的历史文化形态和舞姿结构形态。将分布在扁壶、墓室、玉板带以及其他文物上的众多胡腾形象加以观摩、比较、归纳，以期推导出胡腾舞表演过程中在舞姿程式、伴奏乐器、舞者服饰、演出场域、表演形式等方面存在的规律性与程式性。

第一节　图像学视野下的胡腾舞

一、扁壶上的胡腾舞



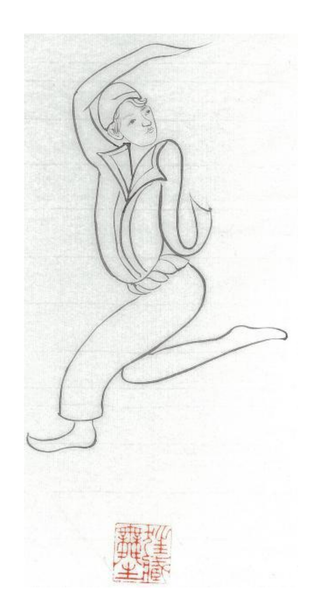
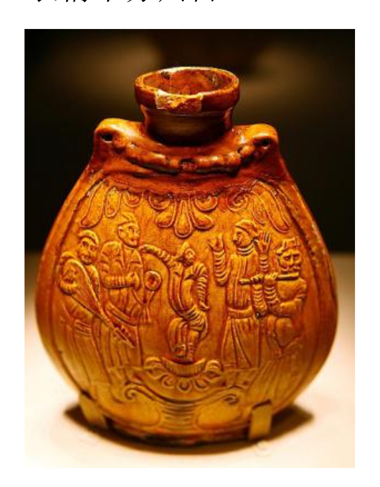


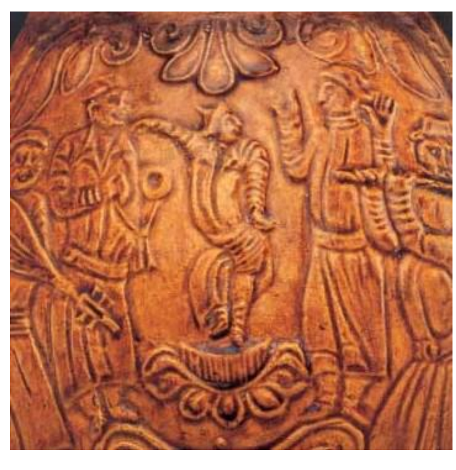
图 5-1 宁夏固原北朝卷草纹胡腾舞扁壶（采自茅慧《中国乐舞史料大典·图录编》p192）　图 5-2 高斯琦手绘

1986 年 6 月，出土于宁夏固原的北朝（公元 386—581 年）卷草纹绿釉扁壶上绘有胡腾舞形象（图 5），该扁壶现藏于固原县文物管理所。扁壶上的舞者和伴奏者均清晰可见，但瓶口残缺。从扁壶的形制上看，此扁壶的纹路与北齐范翠幕出土的胡腾舞扁壶有颇多相似之处，二者所处的时代或许相当，在扁壶腹部正反两面各有一组基本相同的“七人乐舞图”。该扁壶上所绘的乐舞表演场面构图十分巧妙，在胡腾舞者的头顶左右上方，各有一位正在伴奏的悬空乐人，左上方乐人在敲击乐器，右上方乐人在吹横笛，画面 如此安排，也许是要表现舞者身后还有两个乐人，为了使画面构图清晰，将本该在舞人身后的两个乐人安排在舞人的上方了。至今在新疆民间歌舞表演中，乐人与歌者围成半圆形排在舞人身后，舞人在中间表演。[①]发掘简报称：“图案当中一人，头微仰，右臂弯曲舞过头顶，左臂向后甩动，右脚后勾，左脚弯曲跃起，身躯扭动，于莲花座上翩翩起舞。两边舞伎双腿曲蹲，击掌按拍，左右共有四个乐伎，皆双腿跪于莲花座上，分别倒弹琵琶、吹笛、击鼓、弹拨箜篌。图

[①]王克芬：《中国舞蹈通史·隋唐五代卷》，上海：上海音乐出版社，2010 年版，第 12—13 页。

中七人均深目高鼻，头戴蕃帽，身着窄袖翻领胡服，足蹬靴，为西域人形象，乐舞形式为胡腾舞。[1]”舞者为胡服免冠，舞姿洒脱奔放。王克芬先生描绘到“中一舞人，身穿翻领窄长袖胡服，右臂上扬，左臂在身后垂卷，左腿向前大跨步，右腿后曲，似正向前奔腾跳跃。动势、感觉均向前，头部扭转回顾，形象生动，舞姿豪放粗犷。两旁四个乐人，左前一个弹箜篌，右前一个弹琵琶，左、右两人均张臂奋力击掌，表情十分兴奋。[2]”





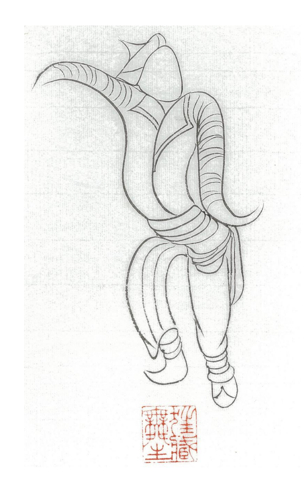


图 6－1 河南安阳北齐范粹墓黄釉胡腾舞扁壶（摄影：刘洪听） 图 6－2 局部图（摄影：刘洪听） 图 6－3 高斯琦手绘

1971 年，河南安阳出土的北齐（公元 550—557 年）范粹墓中有一件黄釉胡腾舞扁壶（图 6），扁壶上绘制有“五人乐舞图”，该“乐舞图”属于胡腾舞的传统演出场景，即五人组合式，该扁壶现藏于北京故宫博物院，壶体通高 20 厘米，圆口细颈，通体施黄釉。正反两面印有相同的“五人乐舞图”图案，中间舞者塌腰撅臀，反首回顾，右臂高抬，略高于肩。头戴圆顶虚帽，颇有诗人所谓“织成蕃帽虚顶尖”的意味；左臂下垂，反手置于胯上，作“反手叉腰”状。舞者身着翻领窄袖长袍，足穿长靴，脚踏莲花台之上，作“甩臂扭胯，提膝踏舞”状。其右侧立二人，一人执钹，一人弹五弦琵琶；左侧也有二人，一人吹横笛，一人击掌伴唱。发掘简报称：“该壶以两幅乐舞场面最为突出，即在一杏仁状边框内刻画出五人一组的乐舞活动形象，中央一人婆娑起舞于莲座上，右手前伸，左手下垂，双足腾跳，反首回顾，动态盎然。左边二人：有一髭须者双手持笛吹奏；另一人，侧身，注视舞者，双手扬起作打拍状。右边二人，一人手执五弦琵琶作弹奏状；另一人面向舞者，双手执钹。唐人刘言史诗云：‘跳身转毂宝带鸣，弄脚缤纷锦靴软。四座无眼皆瞪目，横笛琵琶遍头促。’正是这一场面的写照，五人均高鼻深目，身穿窄袖长衫，腰间系带，着靴的胡装，可能属于当时西域人形象。[3]”将该图像与唐代诗歌文献结合，并考量北朝同期其他粟特考古图像资料可知：范粹墓中的舞姿形态是以左腿为主力腿，并处于直立状态，

[1]马海东：《固原出土绿釉乐舞扁壶》，载《文物》，1988 年第 6 期，第 56 页。
[2]王克芬：《中国舞蹈通史·隋唐五代卷》，上海：上海音乐出版社，2010 年版，第 12 页。
[3]河南省博物馆·《河南安阳北齐范粹墓发掘简报》，载《文物》，1972 年第 1 期，第 49 页。

这种舞姿形式不管是作为舞蹈的起始造型还是结束姿态，舞者都不可能处于腾踏跳跃状态。因为，若要实现舞者的腾踏跳跃，舞者的主力腿必定是在一定程度的弯曲状态下才能完成。如此看来，上图应是对胡腾舞者的静态描摹而非舞姿形态的动态传达。





图 7 宁夏灵武出土北齐彩绘胡腾舞扁壶（采自网络） 图 8-1 隋代胡腾舞绿釉扁壶 图 8-2 高斯琦手绘

宁夏灵武出土的北齐彩绘胡腾舞扁壶上绘“五人乐舞图”，扁壶现藏于故宫博物馆（图 7）。此胡腾舞扁壶与河南安阳出土的黄釉乐舞扁壶的形制完全相同，是常见的“五人组合式”胡腾乐舞演出场面。舞者舞姿程式属于“踏足甩袖式”，舞者右臂抬起过肩，左臂下垂，手掌反置左胯之上，左腿主力踏地，右腿弯曲点地，塌腰撅臀，反首回顾。身着翻领紧袖长袍衫，脚穿长靴，足踏莲花台上。

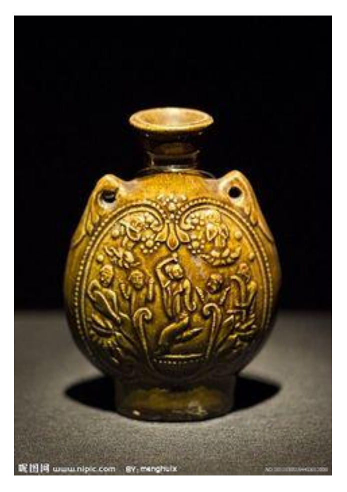




图 9 北朝铅褐釉胡腾舞扁壶 图 10-1 北齐胡腾舞银饰扁壶（采自网络） 图 10-2 高斯琦手绘

隋代初年胡腾舞绿釉印花扁壶（图 8），该扁壶由美国收藏家海伦·林于 2002 年捐赠，现藏北京大学赛克勒考古与艺术博物馆。扁壶通体施绿釉，正反两面图案相同。扁壶用忍冬纹勾勒边框，在壶的部腹中间位置上绘有一男性胡腾舞者正在莲花座上翩翩起舞，舞姿洒脱、粗犷、刚劲，且刚中有柔，张扬的舞态中透露着胡腾舞强烈的律动感，舞者姿态与隋代虞弘墓中央石壁舞者高度相似。舞者头戴圆帽，上

身赤裸，腰间系带，足蹬靴，头部向左侧微斜，呈“反首回顾”状。舞者扬眉动目、嘴角微张，面部表情生动活泼。其右臂上扬过头顶，肘部弯曲，似在甩巾踏舞；左臂下摆，左腿主力，膝盖微弯，右腿后抬至左膝下，一幅跃跃欲试正要腾起的样态。舞者摆手扭胯，顾目回盼，身体呈现出优美的曲线。

北朝铅褐釉印花胡腾舞扁瓶（图 9）上绘有“七人乐舞图”，乐舞图中舞者踏足甩袖、正欲腾跳，刻画的是舞者正欲起跳的瞬间，形象活灵活现、动感十足，舞姿程式属于“踏足甩袖式”。扁壶现藏北京故宫博物院，通高 12.2 厘米。从扁壶的形制来看，其外观造型、舞人姿态、伴奏乐队、舞者服饰均与宁夏固原出土绿釉胡腾舞扁壶形象高度相似，真实的展现了男子“七人组合式”胡腾舞的历史风姿。值得强调的是：此种造型纹饰的胡腾舞图像与北齐范粹墓出土的“五人组合式”胡腾舞场景均是原汁原味的胡腾舞演出场景。印证说明了这三组舞姿形态显然属于同一种舞姿程式，即“踏足甩袖式”舞姿程式。扁壶上的乐舞图像能够如实的将舞蹈形象模拟再现出来，从图像学的角度来看，这本身也是舞蹈图像的一种程式化表现。

北齐胡腾舞银饰扁壶（图 10），该小银饰牌扁壶为个人收藏，高仅 3.1 厘米，厚仅 0.18 厘米。从壶的形制来看，该瓶是项坠上的装饰物，在壶的正反两面皆饰有相同的乐舞图案，即“五人组合式”的胡腾乐舞场面。舞者头戴卷檐虚顶尖帽，身着翻领窄袖长袍衫，腰间有束带，足踏长靴，正起舞于莲花台之上。整个演出场景、乐队伴奏、舞者形态均酷似北齐范粹墓中乐舞扁壶。舞者左右各有两名乐工，左边外侧乐伎正弹五弦琵琶，内侧乐伎正击钹；右侧一人吹横笛，一人双手上举，正在拍掌击节。笔者将小银饰的整体形制和图案与北齐范翠幕出土的黄釉乐舞扁壶对加以比对，惊喜的发现两个器物上的图案完全相同，故笔者认为该瓶是范粹幕胡腾舞扁壶的缩小版，由此可见，该种乐舞图案在北齐时期曾被广泛的应用在各种器物之上。


图 11 河南洛阳北齐胡腾舞扁壶（采自网络）


图 12 河南孟津北朝绿釉胡腾舞扁壶（采自网络）

河南洛阳北齐胡腾舞扁壶（图 11），该壶 1983 年出土于河南洛阳，在壶的正反两面均以浅浮雕手法绘有胡腾舞“五人乐舞图”。舞者头戴蕃帽，身穿翻领窄袖长袍衫，腰间束带，足蹬尖头靴，正于莲花座上起舞。只见舞者左手垂于腰后，右手扬袖高举，反首回顾，舞意盎然，舞姿奔放有力，似是正欲腾跳。在其左右各有站立的奏乐者，右边一人吹笛，一人鼓掌击节；左边一人弹琵琶，一人击铜钹。扁壶上舞者与歌者的神态、服饰、舞姿及伴奏乐器，均与后来唐代史料中所记载的胡腾舞形象颇为相似，据此推断，该扁壶上所绘舞者形象也是胡腾舞。

北朝绿釉陶质胡腾舞扁壶（图 12)，该壶 1984 年出土于河南孟津县平乐乡。在扁壶的正反腹部分别刻绘有胡腾舞“七人乐舞图”，乐舞内容与安阳北齐范粹墓中的胡腾舞扁壶有许多相同之处。中间舞者的头部在微微上扬的同时又向左下倾斜，呈现“反首回顾”状貌，不禁使人联想到诗人所吟“反手叉腰如却月”之句，并可与之互证。舞者左臂弯曲上扬过头顶，右臂下垂置腰部，左腿微弯，右腿向后勾起，做出正欲跳跃的舞姿。同样，在舞者左右两边是伴奏者，其左右各有一名鼓掌击节者，其余四名伴奏者皆双腿跽蹲于莲花座上，手持乐器作伴奏状。右边两乐人分别手持横笛琵琶，左边两乐人分别手持铜钹和箜篌。



图 13-1 大英博物馆藏北朝胡腾舞扁壶



图 13-2 高斯琦手绘



图 14 加拿大安大略博物馆藏胡腾舞扁壶

大英博物馆收藏的北朝胡腾舞扁壶（图 13），扁壶上绘胡腾舞“七人乐舞图”，舞者身穿翻领窄袖长袍，腰间系带。双臂上、下甩袖，双手没于袖中。右腿后撩，左腿前跨，整个舞姿形态呈现喷张之势，富有力量感，符合胡腾舞入华前期的动作特征，属于“踏足甩袖式”胡腾舞姿程式类型。舞者周围有六名伴奏者，分别手执箜篌、琵琶、横笛等乐器，另有两乐工徒手击掌为之伴乐。无论是舞姿程式、舞者服饰还是伴奏的乐队都与北朝铅褐胡腾舞扁壶以及固原北朝胡腾舞扁壶十分神似，当属同一时期的舞姿程式。

加拿大安大略博物馆收藏的胡腾舞扁壶（图 14），所属时期大致为北朝至隋。扁壶上的舞者双手上举，上身向右倾斜，下身向左倾斜，左胯突出，以胯为轴心上

半身与下半身在互相拧倾之中保持相对的平衡。舞者左足踏地，右足前点地，属于“抬腿扣手式”程式类型。

表 1：扁壶上的胡腾舞

扁壶名称	出土地点	所属年代	舞姿程式	舞者服饰	伴奏乐器	舞者人数	乐舞人数	舞台
宁夏固原卷草纹胡腾舞扁壶	宁夏固原	北朝(386—581 年)	踏足甩袖式	翻领窄袖长袍	箜篌、琵琶、铜钹、横笛、二人击掌	1	7	联珠圆形台
北朝铅褐釉印花胡腾舞扁壶	不详	北朝	踏足甩袖式	翻领长袖长袍	二人击掌、箜篌、琵琶、笛	1	7	联珠圆形台
河南孟津绿釉胡腾舞扁壶	河南孟津	北朝	踏足甩袖(臂)式	翻领长袖长袍	二人击掌、箜篌、竖笛、琵琶、铜钹、？	1	7	联珠圆形台
大英博物馆藏胡腾舞扁壶	不详	北朝	踏足甩袖式	翻领长袖长袍	二人击掌、箜篌、竖笛、琵琶、？	1	7	莲花台
河南范粹墓黄釉胡腾舞扁壶	河南安阳	北齐(550—577 年)	踏足甩袖式	翻领窄袖长袍	一人击掌、铜钹、五弦琵琶、横笛	1	5	莲花台
北齐胡腾舞银饰扁壶	不详	北齐	踏足甩袖式	翻领窄袖长袍	一人击掌、横笛、琵琶、铜钹	1	5	莲花台
河南洛阳北齐胡腾舞扁壶	河南洛阳	北齐	踏足甩袖式	翻领窄袖长袍	一人击掌、横笛、铜钹、琵琶	1	5	莲花台
宁夏灵武彩绘胡腾舞扁壶	宁夏灵武	北齐	踏足甩袖式	翻领紧袖长袍	一人击掌、吹笛、琵琶、铜钹	1	5	莲花台
安大略博物馆藏胡腾舞扁壶	不详	北朝至隋(386—618 年)	踏足甩袖式		琶、？、？、？	1	5	莲花台
北大藏绿釉胡腾舞扁壶	北方地区(安阳)	隋(581—618 年)	踏足甩袖式	裸上身	无伴奏	1	1	莲花台

扁壶上所营造的乐舞场面通常是以舞者为中心，乐者成弧形或半圆状围绕着舞蹈者。从扁壶的分布区域看，胡腾舞扁壶主要分布在宁夏、河南等北方地区，从扁壶的所属年代看，大多扁壶属于北朝（386—581）时期。其表演形式则多以“七人组合式”或“五人组合式”为主要表现形式，舞姿程式上多呈现“踏足甩袖式”，说明这一

舞姿形态受到时人的追捧，舞者服饰为粟特传统的翻领长袖式长袍衫，并且脚着长筒靴，在珠联圆形台或莲花台上起舞。在伴奏形式与乐器方面，以琵琶、铜钹、箜篌、横笛以及击掌伴奏为主要伴奏乐器和形式。就上述胡腾舞的诸多元素而言，这一时期胡腾舞虽入华已久，但仍华化未深，在表演风格、伴奏形式等方面上仍然胡味十足，这向笔者印证了胡腾舞在入华前期主要在粟特胡人中传跳的历史事实。

二、墓室中的胡腾舞

（一）安伽墓中的胡腾舞形象







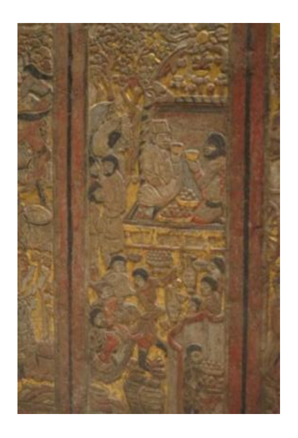
图 15-1 北周安伽墓胡腾舞图像之一（摄影：刘洪听）图 15-2 高斯琦手绘　图 16 北周安伽墓胡腾舞图像之二（摄影：刘洪听）

2000 年发掘于陕西西安的北周安伽石榻墓中有胡腾舞图像（图 15），该墓围屏石榻现藏于陕西历史博物馆。围屏石榻的左数第一幅（按荣新江先生解读安伽墓图像程序）上绘有胡腾舞形象，该幅图像内容表现的是粟特首领萨保在其领地内与突厥首领的“会晤图”。萨保在方形的粟特式帐篷中接待长发的突厥人，他侧转身体并将右腿盘翘在左腿的上面，亲自抚弄箜篌为突厥来宾奏乐。随突厥首领前来的还有披发的突厥乐师，只见乐师曲右腿面向右边而坐，怀抱曲颈琵琶作弹奏状。在帐篷前的空场地上可见一人，他身穿紧身对襟翻领窄袖长袍，腰间束带，足踏长靴，双手相扣举于头顶，侧首回顾，扭腰摆臀，左腿直立的同时右脚点地作踏步，舞姿形态呈现“扭腰举手式”。值得一提的是：在粟特与突厥的此次“会晤”活动中，双方各出一名乐师，三名合唱者，舞者由粟特胡人充当，这种乐舞场面可能是当时北方游牧民族经常举行的一种宴饮方式。发掘简报称：“后屏之一为乐舞图，上半部分为奏乐合唱图，下半部分为舞蹈图……舞蹈图中部有一人身着褐色紧身对襟翻领长袍，襟、袖口、下摆为红色，白裤、黑靴，双手相握举于头顶，扭腰摆臀向后抬右脚，跳胡腾舞。[①]”

安伽墓围屏石榻后屏左数第六幅（解读程序同上）同样表现的是粟特萨保会见突厥客人的场景（图 16），不同之处在于萨保是在中国式凉亭下“会晤”客人，在凉

[①]陕西省考古研究所：《西安发现的北周安伽墓》，《文物》，2001 年第 1 期，第 12—13 页。

亭前的场地上表现的是一幅“六人乐舞图”。萨保身后有四名乐伎分别演奏琵琶、箜篌、排箫和横笛。图中舞者身穿红色翻领紧身窄袖长袍，腰系黑带，脚踏黑色长靴，两手于头顶相拍。舞者塌腰撅臀，反首回顾，右脚脚尖点地作踏步，左腿膝盖微曲，全脚掌踏地作主力腿，舞姿状貌与后屏左数第一幅上的胡腾舞十分相像，同为“扭腰举手式”程式。舞者左侧有两人站立，其一怀抱酒坛，一人头顶圆盘，正观赏舞蹈；右侧有三人，貌似以边欣赏舞蹈边鼓掌喝彩。发掘简报称：“后屏之六是居家宴饮舞蹈图，主人居亭内榻上，右侧为四个艺人正在演奏，榻前石阶上立者披发，身着褐色紧身袍，腰系黑色贴金带，脚蹬黑色长靴，弹奏琵琶，后有两红衣人，其中一人抚弄箜篌，右侧一白衣人吹奏排箫。亭前有石阶，庭院内正在表演舞蹈，中间一人身穿红色紧身翻领长袍，袍内穿有红色内衣，腰系黑带，浅色裤，红袜，黑色长靴，正拍手，踢腿表演胡腾舞。左侧两人，前者身着白色红花袍，怀抱酒坛；后者身着褐色袍，腰系黑带，双手于头顶托一大盘。右侧立三人，前者着红袍，中间者着褐袍，后者着白色红花袍，自随节奏鼓掌叫好[①]”。





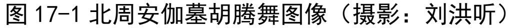


图 17-1 北周安伽墓胡腾舞图像（摄影：刘洪听）　　图 17-2 高斯琦手绘

安伽墓围屏石榻右屏第二幅（解读程序同上）图像表现的是粟特“七人乐舞图”（图 17），图像上半部分为对饮图，下半部分为乐舞图。乐舞图中的舞者居于中间，身着圆领长袖袍，腰间系带，脚踏黑色长靴。旁腰右侧、反首侧目，高扬右手、弯曲左臂，双袖随风飘摆，左腿直立并以全脚掌踏地，右腿勾脚端胯，舞姿挺拔俊美，与李端所咏“反手叉腰如却月”之句不谋而合、互为印证。其左侧的圆毯上跽坐三位卷发乐人，分别吹横笛、弹琵琶和打腰鼓，右侧站立着三个人正在静心观赏舞蹈。在舞者和乐者的周围布满了酒水器皿，帐篷外面拴有马匹，故应当是在野外宴饮。发掘简报称：“右屏之二为宴饮乐舞图，舞者居中，身着褐色圆领紧身长袖袍，领、袖、前襟及下摆均饰红彩，红裤，黑长靴，正扭头，伸右手，曲左臂，甩袖，踢腿，表演胡腾舞。左侧圆角长毯跽坐三乐人，均卷发，中间一人身着红袍，持横笛吹奏，左右两人身着黑色长袍，分别弹奏琵琶和拍打腰鼓。右侧立三人着红或褐袍静心观

[①]陕西省考古研究所：《西安发现的北周安伽墓》，《文物》，2001 年第 1 期，第 17—18 页。

赏。……舞者周围摆满酒坛、酒壶及叵罗、果蔬盘等器物”[①]。

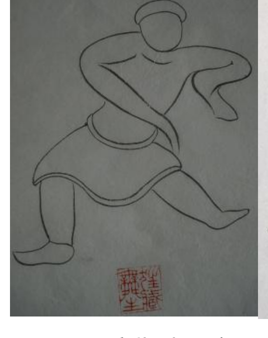




图 18-1 北周安伽墓胡腾舞图像（摄影：刘洪昕）　图 18-2 高斯琦手绘　图 18-3 高斯琦手绘

安伽墓围屏石榻上还有一幅表现宴饮乐舞的场景（图 18），该图像上半部分为宴饮乐舞场景，下半部分描绘的是狩猎场景。有趣的是，在上半部分的萨保乐舞宴饮场景中，有一对身材矮小的舞者，正围着一个长柄熏炉跳舞，两名舞者均是卷发，身穿红色紧身窄长袖长袍，腰间系有黑带，脚蹬黑色长靴。两舞者相对而舞，舞姿互为对称，双手甩袖，坐胯曲蹲，左侧舞者弯右腿伸左腿，右侧舞者则与之相反。在舞者左侧的方毯上有三位伴奏乐师，乐师们头戴粟特虚帽，身着浅灰色圆领紧身袍，腰见系有黑色贴金带，脚蹬黑色长靴。三乐师分别演奏箜篌、竖笛、曲颈琵琶。从整幅图像来看，该场景是粟特萨保日常狩猎宴饮图景的再现，图景中所展现的舞蹈是胡腾舞。

（二）虞弘墓中的胡腾舞形象

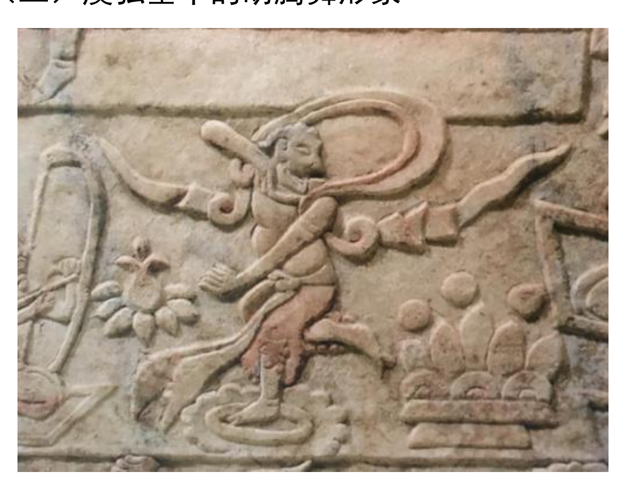
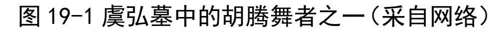




图 19-1 虞弘墓中的胡腾舞者之一（采自网络）　图 19-2 虞弘墓中的胡腾舞者之一（高斯琦手绘）

1999 年,隋代虞弘墓在山西太原被发掘,在该墓后壁石椁上雕绘有一幅面积最大、人数最多的绘画图案，在图案亭台上描绘的是墓主“夫妇宴饮图”（图 19），亭台前的空地上描绘的是粟特“七人乐舞图”。图像的中间是一位深目高鼻的粟特人正跳胡腾舞，舞者上身着半袖衫，肩膀上披有帔帛，腰间系有软带，软带成放射状飘展，下身穿紧身裤，赤足踏于莲花圆毯上，并以左腿为主力腿，右腿后翘，身姿转扭，

[①]陕西省考古研究所：《西安发现的北周安伽墓》，《文物》，2001 年第 1 期，第 19—20 页。

回首顾盼。舞者左后方有一莲花座，舞者头向左倾，目光看向莲花座的方向，右臂高抬过肩自肘部回旋至下颌处，左臂顺势平直伸向斜前方，上身前倾，似有塌腰；舞者身体肥壮，双肩有飘带并随舞姿飘动，腰间长带亦随风飘摆，舞姿形象逼真，跃跃欲跳，活灵活现。肩上帔带和腰间软带的飘飞，说明舞者这在快速的旋转或腾跳。其余六人头梳短发分别跪作于舞者两侧，头戴项圈，并有飘带迎风飘展。舞者右侧三乐人分别手持小铜钹、腰鼓和竖箜篌，左侧三人分别手持横笛、筚篥和曲颈琵琶。该乐舞图像与宁夏盐池窨子梁唐墓左扇门上的舞者形象极其相像，形状姿态基本相同。

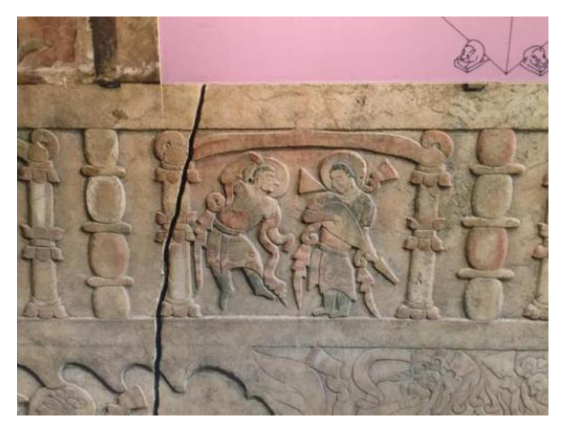




图 20 虞弘墓中的胡腾舞者之二（摄影：茅慧）　图 21 虞弘墓中的胡腾舞者之三（采自张庆捷《太原隋代虞弘 墓清理简报》）

虞弘墓棺椁上的另一幅浮雕乐舞图（20），画面上显示两位粟特男子。右边是一位舞者，舞者头后有背光，肩上有红、白相间的锦帛飘舞，右手一侧锦帛在空中卷了一圈，说明舞者有“搅袖”动作，左侧锦帛自然飘垂，加强了舞姿的动态性，十分优美，富有力量感与动态感。舞者右手举于头侧，左手撩袖，左肩上耸、与宁夏盐池左扇门舞者颇为相似。舞者旁腰向下方侧去，成却月之姿，其扬袖顿足的体态，极富力量感。

虞弘墓棺椁后壁上排左起第三个（按张庆捷先生解读图像程序）壁龛内绘有一幅“观舞图”（图 21），左侧是一位身着圆领窄袖长袍之人，腰间系有白色革带，足踏长筒靴，双捧果盘，正投入的欣赏右侧的舞蹈。右边是一位身材魁梧健硕的中年男性舞者，舞者深目高鼻、胡须浓密而散乱，头后侧有红白相间的飘带，裸上身。肩披一条曳地长帔，长帔伴随着身体的旋转而上下卷动。舞者下身穿肥松的红色短裤，腰间系着一条褐、黄、红、绿四色软带。“舞者右足踏地，左足抬起，正在一块黄色的小圆毯上忘情的跳着胡腾舞”[①]。

[①]张庆捷：《太原隋代虞弘墓清理简报》，《文物》2001 年第 1 期，第 48 页。



图 22 虞弘墓图像第三部分胡腾舞图（采自张庆捷《胡商胡腾舞与入华中亚人——解读虞弘墓 p102）

该幅乐舞图位于虞弘墓石棺图像第三部分底座前壁上排右数第六个壁龛（图 22），图像显示为两位粟特男子，一人起舞。一人吹横笛伴奏。两人均着圆领宽松长袍，头部有背光，肩膀有帔带自然垂落。左侧舞者右手高举并握拳与肩膀齐平，腰间系带，右腿主力，膝盖微有弯曲，左腿端胯，手舞足蹈，呈现“甩袖顿足”状，右侧乐人回首注视左侧舞者，二人配合密切。整个画面动感很强。



图 23 虞弘墓中的胡腾舞者之四（摄影：茅慧）



图 24-1 国博藏北朝胡腾舞石棺床



24-2 国博藏北朝胡腾舞石棺床（高斯琦手绘）



图 24-3 国博藏北朝胡腾舞石棺床（高斯琦手绘）

虞弘墓中第二块（按张庆捷先生解读图像程序）椁壁图案中有胡腾舞形象（图23），六角台座的勾栏内有三人在舞蹈，舞者高鼻深目，体态肥庾，短发有披肩，手臂相连，蹲腿屈膝。右侧舞者脚下大步向外迈出，反首回顾，左手自肘部扬起。左侧舞者脚下亦大步向外迈出，回首相望于中间舞者，同时右手自肘部扬起。

（三）其他墓室中的胡腾舞形象

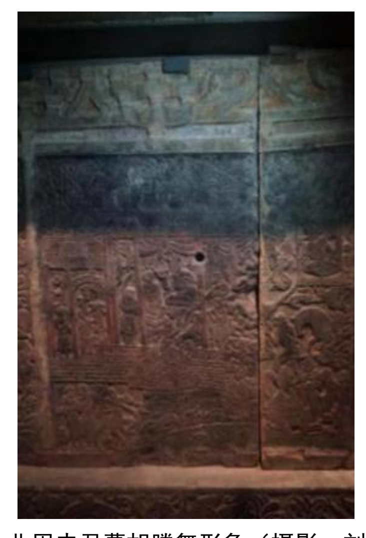


图 25-1 北周史君墓胡腾舞形象（摄影：刘洪听）

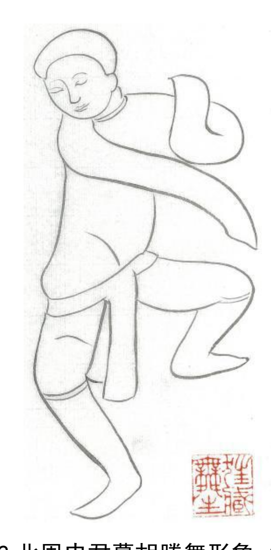


图 25-2 北周史君墓胡腾舞形象（高斯琦手绘）

2003 年，出土于陕西西安的北周凉州萨保史君墓石堂北壁第二幅上有胡腾舞形象（25），该图像表现的是男女主人在家中观赏乐舞的场景。在图像中间端坐的是墓主夫妇，主人身侧有四位分别演奏箜篌、曲颈琵琶、筚篥和琵琶的乐人。庭院的空地上有三位站立的乐舞伎人，其中，一人舞蹈，两人伴奏。舞者侧首回望，双臂前伸，分别作“推袖”与“回袖”之态。再看舞者旁腰横移，端腿扭胯，舞姿形象十分生动，似乎呼之欲出。在舞者的身后有两位身穿圆领窄长袖的乐伎，其中一人打腰鼓，另一人击掌相和，击掌者转头和拍鼓者相互交流。发掘报告称：“男女主人周围有 4 个伎乐,靠右侧者弹奏箜篌 ,左侧和身前者均弹奏琵琶 ,在弹琵琶的伎乐之间 ,一伎乐两手上举正吹奏筚篥……台阶下右侧有 3 人 , 右侧为伎乐, 正在手拍腰鼓 ,其身后放一瓶 ,中间站立一人,似在击节鼓掌。左侧一人长 袖飘舞,左腿抬起作舞蹈状。[①]”

中国国家博物馆藏北朝石棺床背面中心场景的左侧是一幅胡腾乐舞图（图 24），该图像是胡腾舞对舞形式，二舞者动态互为对称，舞姿程式相同，也是“扭胯举手式”舞姿程式。两舞者端腿、举手、塌腰撅臀、前弓如月，是典型的胡腾舞动态形式。据葛承雍先生分析：“前面两个胡人翩翩对舞，弓腰撅臀，弯臂抬手，与石堂正面的胡腾舞形象相似，并在脚下放置胡瓶钵碗。右侧一群侍女翩翩起舞，乐器齐鸣，仿佛与对称位置的胡人男子载歌载舞场面相呼应[②]。在舞者身后是伴奏的乐队，乐手有

[①]西安市文物保护考古所：《西安北周凉州萨保史君墓发掘报告》，《文物》，2005 年第 3 期，第 12 页。

[②]葛承雍：《北朝粟特人大会中袄教色彩的新图像—中国国家博物馆藏北朝石堂解析》,《文物》,2016 年第 1 期，第 77 页。

横抱琵琶的、有拍长鼓的，也有吹筚篥的，还有吹排箫的。

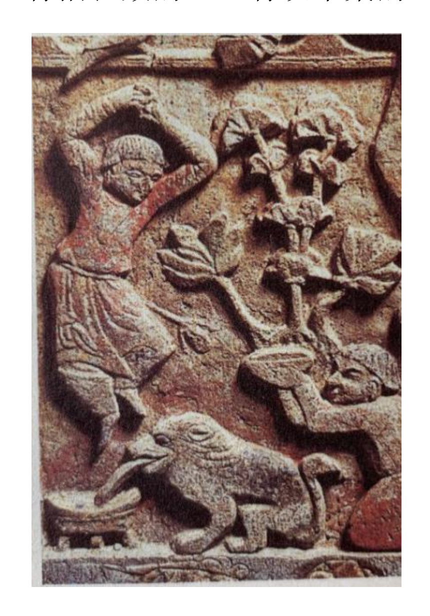




图 26-1 法国吉美博物馆藏北齐胡腾舞石榻（采自网络）　　图 26-2 高斯琦手绘





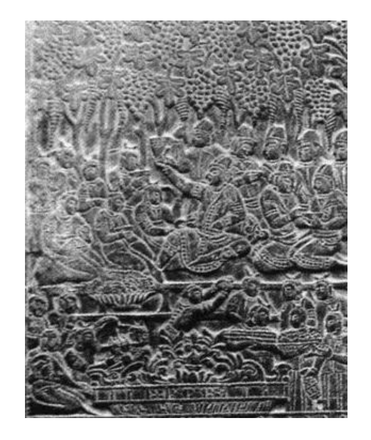


图 27-1 宁夏延迟石门胡腾舞（采自网络）　　图 27-2 宁夏延迟石门胡腾舞（高斯琦手绘）

天水北齐粟特围屏石榻（图 26），该石榻出土于甘肃天水秦州区，现藏于法国吉美博物馆。石榻后屏第四幅（自左向右）绘有胡腾舞形象。舞者双手上举，吸左腿、坐右胯，目光看向前方跪地的侍者，上半身往左下方倾斜，右胯突出，并以之为轴，与半下身互呈却月之姿。难能可贵的是，该名舞者脚下无所凭侍，极像胡腾舞腾踏后的空中之态，十分自然顺畅，令观者赏心悦目！在石榻的底座上刻画着八位手持乐器的粟特乐工，乐工们手中的乐器有曲项琵琶、横笛、腰鼓、竖箜篌、筚篥、排箫、笙等。学者孙武军将石榻命名为“男墓主家中独饮乐舞图”[①]，并进一步解读道：“男墓主坐于带壶门围屏石榻上，手持来通独饮，旁边有乐队和胡腾舞者陪伴。[②]”张庆捷先生也指出“法国吉美博物馆 2004 年展出的一件石床榻上，屏风画面上有

[①]孙武军：《北朝隋唐入华粟特人墓葬图像的文化与审美研究》[D]，西北大学,2012 年，第 65 页。
[②]同上注。

饮酒跳胡腾舞的形象。[①]”



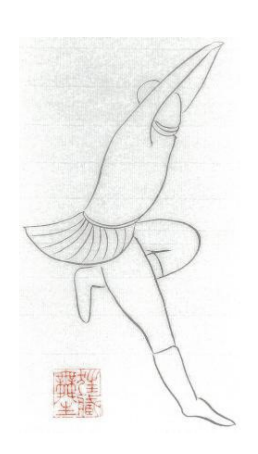


图 28 波士顿藏河南安阳北齐粟特石棺胡腾舞 图 29-1 日本 Miho 美术馆藏北周胡腾舞石棺 图 29-2 高斯琦手绘

河南安阳北齐胡腾舞石棺床（图 28），现藏美国波士顿艺术博物馆。该石棺床所表现的内容也是墓主人宴饮乐舞场面，画中有一胡人男性舞者，舞者双手相握于头顶，一腿提膝、一腿立地，塌腰撅臀、前弓如月，为胡腾舞的程式化动态。舞者两旁是正在伴奏的乐工，所使用的伴奏乐器有琵琶、排箫、横笛等。“左下角女乐人一组五人，前列自右至左：横吹、箜篌、琵琶，后列二人，俱梳月牙髻。中间一男子作胡舞，右侧梳月牙髻六人，前列三个俱捧贵重礼品或祭品，右第一位女子手挽酒瓶，所携或为献祭的醴酒[②]”。

日本 Miho 美术馆藏北周粟特人胡腾舞石棺床（图 29），男舞者双臂高举、双手相握于头顶，左腿后撩至臀下，右腿踏地，整个身姿前弓如却月，这与安阳北齐石棺床上的胡腾舞姿十分相像，应同属“扭胯举手式”舞姿程式。在舞者的两侧是伴奏的乐伎，他们手持箜篌、琵琶、横笛，铜钹等伴奏乐器。



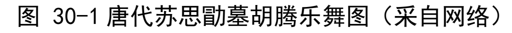


图 30-1 唐代苏思勖墓胡腾乐舞图（采自网络） 图 30-2 高斯琦

[①]张庆捷：《胡商胡腾舞与入华粟特人——解读虞弘墓》，山西：山西出版集团，2010 年，第 146 页。
[②]姜伯勤：《中国祆教艺术史研究》，北京：生活·读书·新知三联出版社，2004 年版，第 45 页。

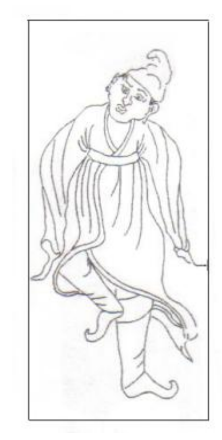





图 31-1 唐武令璋墓室胡腾舞图　　图 31-2 高斯琦手绘　　图 31-3 高斯琦手绘

1952 年出土于西安东郊的唐代苏思勖（670—745 年）墓，在其墓室东壁绘有“胡腾乐舞图”（图 30）。该“乐舞图”可分为三个部分，中间舞蹈者与两旁伴奏者。中间是身穿汉族圆领长袖宽袍衫的胡人舞者，正于方毯之上起舞。舞者深目高鼻、满脸胡须，头戴虚顶尖帽，腰间系黑带，脚穿黄色长靴。舞者左手叉腰，右手甩袖上扬，双手都藏在袖子里面。左腿微曲踏地，右腿后撩至长衫下，反首回顾，扭腰摆胯，目视斜下方，略微带左侧旁腰，颇有“跳身转毂”之意。右侧黄色地毯上六名乐工，前排三人分别手执竖箜篌、七弦琴和筚篥跽坐，并作弹奏状；后排站立两人，一人吹排箫，一人手中无乐器只是向前伸出右臂，似在指挥乐队或唱和。左侧有六名乐工伴奏，前排三人亦手执琵琶、笙、铜钹跽坐；其后立三人，一人吹横笛，另一人击拍板，还有一人手中无乐器，但向前伸出左臂，似在指挥或唱和，并与右侧伸臂者遥相呼应，呈对称之势。图中乐舞伎人均着汉服，结合墓主人苏思勖为开元、天宝年间人，正是胡腾舞华化甚深的时期，说明该乐舞场景是胡腾舞华化后的一种表演形式。王克芬先生认为：“站在中间舞者是一个深目高鼻，满脸胡须的胡人。头包白巾，身穿长袖衫，腰系黑带，脚穿黄靴。两旁是九个乐工，和两个歌者担任伴奏伴唱。舞者高提右足，左手举至头上，像是一个跳起后刚落地的舞姿，很像唐诗中描写的胡腾舞。[1]”

陕西省靖边县出土的唐天宝年间武令璋（754 年）墓，墓室内的石椁上有线刻胡腾舞图（图 31），石椁上刻画着两位舞姿程式相同、造型对称、动势相反的舞者。两舞者头戴尖顶软帽，宽衣博带、交领长衫，下身配以紧腿裤，脚蹬长筒卷尖软底靴。二舞人所着服饰相同，舞姿极为对称，舞者长衫对称开衽，很像是刻意为之，以便增强舞蹈效果。舞者所表现的“端腿”、“踏足”、“甩袖”、“回首”等动态，均是胡腾舞典型动律特征，属于胡腾舞“踏足甩袖式”舞姿程式。值得一提的是，二舞伎由眉目清秀的汉族和高鼻深目的胡人共同组成，这种胡汉结合的对舞形式，是

[1]王克芬：《中国舞蹈通史·隋唐五代卷》，北京：文化艺术出版社，1987 年版，第 13 页。

胡腾舞深度华化后的表演形式。

宁夏盐池唐墓左侧石门为胡腾舞（图 27）形象，胡腾与胡旋共舞的场面并不多见，盐池唐墓算是一列。左扇门上的舞者头戴贴发软帽，帽外束以发带，肩膀也有见锦带飘舞。身着翻领紧袖长袍，足踏长靴。微弯的左腿同时以全脚掌踏于圆毯之上，右臂上扬于头顶并翻腕向上，上身塌腰前弓、踏左足吸右腿、扭胯摆臀。 舞姿略呈“S”型，动作顺畅自然。发掘报告称：“左扇门上所刻男子身短领窄长袍，帽、靴与右扇门相同，均单腿立于小圆毡上，一腿腾起，扬臂挥帛，翩翩起舞。四周饰以卷云服饰，舞者似腾跃于云气之上。画面线条流畅，人物表情生动，体态优美，写实性很强。[1]”有一处细节值得注意，即左扇门舞者是全脚掌踏于圆毯之上，而右扇门舞者是用脚尖点地，这样似乎更加符合胡腾多腾跳、胡旋多旋转的动作特点，腾踏需要全脚掌发力，旋转则需以脚尖作轴。



图 32-1 五代冯晖墓胡腾对舞图之一



图 32-2 五代冯晖墓胡腾对舞图之二



图 32-3 五代冯晖墓胡腾对舞图之三



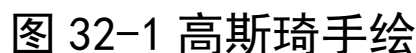


图 32-1 高斯琦手绘



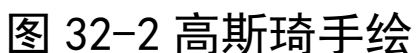


图 32-2 高斯琦手绘

在五代冯晖墓甬道里的彩绘浮雕砖上绘有三对胡腾舞图（图 32），1992 年陕西彬县发现后周世宗显德五年（958 年）下葬的冯晖墓，冯晖是唐末至五代时期的朔方军节度使。考古工作者在他的墓室内中发现有三对彩绘浮雕舞者。从六名舞者的动态姿容上看，明显是汉化较深的胡腾舞形象。三对舞者两两相对，长袖从风。但三组舞人服装配饰表情神态迥异，如上图所示，第一组的两名舞人脚踏圆形毯，第二组舞人脚下没有毯子，第三组舞人组脚下是方形毯。三组舞人形象饱满，形式丰

[1]宁夏回族自治区博物馆：《宁夏盐池唐墓发掘报告》，《文物》，1988 年第 9 期。

富而新颖，是晚唐五代时期胡腾舞流变的结果。

第一对是两名头戴花冠的舞人（图 32—1），他们面容丰满，但表情木然，身穿圆领宽袖长袍，腰间束带，足蹬皮靴。两舞人舞姿程式相同，舞蹈动态相反，二人作对称状，吸腿顶胯甩双袖，一足踏地，一足端起，立在带有饰物的圆毯上，活生生的一幅“反手叉腰如却月”的动态形象；第二对是两名胡人男子舞伎，而舞人服饰与舞姿相同，舞伎身着宽袍长袖，双手没于袖中，舞伎腰间系带，足蹬长靴，二舞伎左足踏地、右足踏节，舞衣随风飘摆；第三对是两名头戴黑色幞头的女性舞伎，舞伎同样身穿圆领长袍，足蹬长靴。其中一舞伎端腿踏足、扬臂甩袖。

三对舞者两两相望，颇具趣味。第一对舞人（图 32-1）外型臃肿、神情木然；第二对舞人（图 32—2）身躯略显笨拙、舞姿明显夸张；第三对舞人（图 32—3）动作谨小、神态慎微。三组舞人在服饰上均表现出了“桐布罗衫前后卷”之意境。他们虽有唐代乐舞中明显的程式化舞蹈形式和粟特乐舞风格，但舞容风貌上呈现谨小慎微的僵化趋势，已不见唐代乐舞那种蓬勃大气、轻松明快之感。至此，中原舞蹈在经历了唐初雅、胡舞蹈风格迥异、百花竟放的历史时期后，在漫长的时间内，胡腾舞和中原舞蹈步入了合而为一的道路。冯晖墓中的三组舞乐场景已十分符合宋代“对舞”的基本样貌，这既可看作是唐代健舞的余波，也可看成是宋代队舞的雏形。亦如罗丰先生在《五代后周冯晖墓出土彩绘乐器砖雕考》一文中所言：“冯晖墓砖雕乐舞正处在唐宋乐舞发展阶段的一个中间环节，有着承上启下的重要作用。[①]”所以他认为：“冯晖墓中的胡腾舞形象不仅是当时舞容的瞬间遗存，也可看作是宋代队舞之制‘醉胡腾队’之雏形。[②]”



图 33 陕棉十厂唐墓胡腾舞乐舞场面图

西安陕棉十厂唐墓壁画中的胡腾舞形象（图 33），在墓室的东壁上有一幅“八人乐舞图”。舞者居于中间偏前侧，头戴黑色幞头，身穿圆领博袖宽袍衫，腰间系有黑带，双手没于袖中并作扬袖甩臂状，重心旁移、扭腰点脚、顶右胯，身姿略成却月

[①]罗丰：《五代后周冯晖墓出土彩绘乐器砖雕考》，《考古与文物》，1998 年第 6 期，第 60 页。

[②]同上注。

之姿。舞者身后有六名乐工，分坐左右两侧，正演奏十弦箜篌、四弦琵琶、筚篥等乐器。发掘简报称："墓室东壁有三幅壁画，是一幅八人组成的私家乐舞图。图中部绘一男伶，头戴黑幞头，颦眉低眼，鼻稍高，嘴较小，面庞较大 ，身穿圆领长袖袍衫，袍上可见淡黄色痕迹，腰束黑带，脚蹬黑长靴，上身侧向北略后仰，双手隐于长袖中，耸肩张臂，扭腰踮足作舞蹈状。其南侧绘四人，三男子一童子，二坐二立。男子皆带黑幞头。童子头梳双垂髻，四人皆穿圆领宽袖长袍，立者可见束腰带。前面一乐人为蹲坐状，唇上须须髯，袍及裤下露黑靴，怀抱四弦琵琶，左手按弦，右手作弹拨状。其右侧一乐人盘腿而坐，络腮胡子，双手捧筚篥于嘴前作吹奏状。后面二人皆站立，北侧一年轻人手置胸前，持何物不明，似为伴唱，南侧童子面容较丰满，眉清目秀，双手举起，于头左侧持铙、钹，左上右下作敲击状，四人皆面向舞者。北侧绘三人，两坐一立，前面一坐者为男乐人，头戴黑幞头，上身似内穿圆领襦衫，外套交领宽袖长袍，脚蹬黑靴，面向舞者而坐，双足交叉伸向前方，两腿间置十弦箜篌，双手似带指套作弹拨状。其北侧一人上身残缺，身似着袍，要束黑带，盘腿而坐。其后立一童子，头梳双垂髻，身似有圆领袍或衫，胸以下残缺，双手隐袖于胸前交拱，面向舞者，亦作伴唱状，整个画面所用色彩较为单调，但布局合理，前后左右错落有致，人物的身态各异，姿态生动，较为形象的展现出唐代贵族的私家乐舞场面。乐舞图的两侧各绘有一幅花卉图。[①]"



图 34 山西寿阳北齐库狄回洛墓甬残道壁画胡腾舞（采自王克林《北齐库狄回洛墓》）

1973 年出土于山西寿阳县的北齐库狄回洛墓，在该墓的甬道残壁上刻画有胡腾舞形象（图 34），在库狄回洛暮的穴甬道两侧，分别绘有四名男乐伎。其中，有舞者正在舞蹈，在舞者的腰部、腿部、颈部均饰有彩带，随风招展，舞者旁侧有二人在观赏舞蹈，舞者上身残缺。发掘报告称："左第一人,上身裸体,坦胸露腹,下着灰短挎,挽褶至膝。脚胫以红带缠裹,扎结垂续,赤足。作右手伸臂 ,左手按膝,右足上举,左足独立姿式。手足缠裹的彩带,激荡飘起，俨然是一个手舞足蹈杂技人物图像。第二

[①]马志军：《西安西郊陕棉十厂唐壁画墓清理简报》，《考古与文物》，2002 年第 1 期，第 34—35 页。

人身躯微向左侧,戴黑井帽或小冠,穿赭红圆领露胸窄袖长衫,腰束黑带。下身微显白挎,着黑半筒短靴。面颊稍长,作双手合拢持鞭姿态。第三人同样戴黑井帽 ，穿杏黄圆领露胸的紧身窄袖长衫,圆领灰内衣。束黑带,左胯佩带一红色篆囊 ,下露灰裤。着褐红短靴。白脸稍长 ，细眉眼 ，朱唇络腮，短胡须。第四人头部泥皮大部剥落 ，身穿似对襟宽博的红色长衫 (或大髦)。着灰白裤黑筒短靴 。 两手持 一白色物 ，遮于胸前。[①],,

表 2：墓室中的胡腾舞

墓葬名称	国别	出土地点	生活年代	舞者人数	舞姿程式	伴奏乐器	伴奏人数	舞服	舞台
波士顿藏北朝胡腾舞石棺床	粟特	不详	北朝(386—581)	1	抬腿扣手式	排箫、琵琶、横笛、箜篌	不详	圆领紧袖长袍	无毯
法国吉美藏北齐胡腾舞石榻	粟特	甘肃天水	北齐(550—557)	1	抬腿扣手式			圆领紧身长袍	
日本 Miho 博物馆藏胡腾舞石棺床	粟特	山西	北周(577—581 年)	1	抬腿扣手式	琵琶、横笛、拍板、横笛…	10	圆领窄袖紧身袍	无毯
安伽墓正面屏风第一幅	安国	陕西西安	北周	1	扭胯举手式	曲颈琵琶、箜篌、	2 人持乐器，6 人合唱	对襟紧身翻领窄袖长袍	帐篷前空地；无毯
安伽墓正面屏风第二幅	安国	陕西西安	北周	2 小人对舞	扭胯举手式	曲颈琵琶、竖笛、箜篌	3	紧身圆领长袍	野外空地；无毯
安伽墓正面屏风第六幅	安国	陕西西安	北周	1	扭胯举手式	击掌、排箫、琵琶、箜篌	3	圆领紧身长袍	庭院空地；无毯
安伽墓右侧屏风第二幅	安国	陕西西安	北周	1	抬腿甩袖式	腰鼓、横笛、琵琶	3	圆领紧身长袖长袍	野外空地；无毯
史君墓石堂北壁第二幅	史国	陕西西安	北周	1	抬腿甩袖式	击掌、腰鼓、箜篌、曲颈琵琶、筚篥、琵琶	6	圆领窄袖长袍	庭院空地；无毯
虞弘墓夫妇	鱼国	山西太原	隋代(581—	1	踏足甩袖	腰鼓、铜	6	上身半袖	庭院空

[①]王克林：《北齐库狄回洛墓》，《考古学报》，1979 年，第 3 期，第 398 页。

墓葬名称	国别	出土地点	生活年代	舞者人数	舞姿程式	伴奏乐器	伴奏人数	舞服	舞台
宴饮图			618 年)		式	钹、横笛、竖箜篌、筚篥曲颈琵琶		衫，下身紧身裤	地；圆毯
虞弘墓乐舞图 1	鱼国	山西太原	隋代	1	踏足甩袖式	尖头五弦琵琶	无	圆领窄袖长袍	空地无毯
虞弘墓乐舞图 2	鱼国	山西太原	隋代	1	踏足甩袖式	横笛	1	圆领宽松长袍	空地；无毯
虞弘墓观舞图	鱼国	山西太原	隋代	1	踏足甩袖式	无	无	上身赤裸，下身肥短裤	空地；无毯
苏思勖乐舞图	中国	陕西西安	唐代(618—907)	1	踏足甩袖式	筚篥、箜篌、琵琶、横笛等	11	圆领长袖汉族长袍	方毯
唐武令璋墓乐舞图	中国	陕西靖边县	唐代	2 人对舞	踏足甩袖式			交领宽长袖及膝长袍	无毯
宁夏盐池唐墓	康国	宁夏盐池	唐代	1	抬腿扣手式		无	翻领紧袖长袍	圆毯
陕棉十厂唐墓胡腾舞	中国	陕西西安	唐代	1	抬腿扣手式	箜篌、琵琶筚篥、铙、钹	7	汉式长袖宽袍	无毯
冯晖墓胡腾舞图	中国	陕西彬县	五代	6 人 3 对	踏足甩袖式			圆领宽松汉族长袍	圆毯、方毯、无毯

北朝至隋唐时期，是胡腾舞发生较大嬗变的历史时期。舞姿程式渐次由“踏足甩袖式”向“扭胯举手式”与“抬腿扣手式”过渡，至唐代大量出现“反手叉腰如却月”的舞姿样貌。这一过程中，舞者由双手相握于头顶或胸前，逐渐变成自然下垂，双手的解放，必定带来节奏与风格的变化，原本刚健明朗的胡腾舞在受到中原汉族文化的洗礼下，变得徐缓轻柔了许多。而在舞者的服饰上，由最初的生活服饰，如安伽墓中舞者的服饰都是和其他粟特人一样的普通服饰，到了唐代苏思勖幕中的舞者服饰已经完全汉化，而五代冯晖幕中的舞者服饰更是经过刻意加工过的演出服饰。胡腾舞地域分布也由原来的甘肃、宁夏等地逐渐向陕西、山西等地扩展与蔓延，以及胡腾舞所附载体材质的多样化，都从侧面说明了胡腾舞在当时广泛传播。

三、玉板带上的胡腾舞







图 35-1 陕西西安丈八沟唐代玉板带胡腾舞拓片之一　　　　图 35-1 高斯琦手绘







图 35-2 西安丈八沟唐代玉板带胡腾舞拓片之二图 35-2 高斯琦手绘图 35-3 西安丈八沟唐代板带胡腾舞拓片之三

1987 年，出土于陕西西安丈八沟的唐代窖藏伎乐纹白玉板带，在其铊尾上有胡腾舞形象（图 35），玉板带上共刻绘有三处舞姿，铊尾一（图 35—1）上的舞态与铊尾三（图 35—3）上的舞态极为相似，肩膀上都缠绕着飘飞的巾带，双手于头顶相扣，端右腿、曲左膝，属于典型的“抬腿举手式”胡腾程式。需要指出的是，铊尾一上的舞者为粟特少年胡腾儿，舞者身姿臃肿，憨态可掬。铊尾二（图 35—2）上的舞者双腿交叉、左前右后、左胯突出，双手相扣于头顶，身姿呈“S”状立于圆毯之上。学者李淼描述道：“舞者脊椎直立，中心居中，未见上身左右倾斜，左腿为主力腿踩于圆毯上，微屈膝盖，右腿屈膝勾脚抬起至左小腿高度，双臂与长帔的位置、形态基本上与安阳修定寺塔身上浮雕乐舞相同。说明此时胡腾舞在发展过程中，逐渐吸收了中原服饰文化因素，加入了长帔等汉族服饰文化元素，反映出这一时期胡汉文化交流的典型特征，但身体语言及舞蹈风格依旧保留了胡腾舞传入时期的特点。[①]”

[①]李淼：《唐代胡腾舞形态考》，《北京舞蹈学院学报》，2018 年第 4 期，第 49 页。



图 36 陕西礼县唐昭陵唐代胡腾舞玉板带



图 37--1 上海博物馆藏唐代胡腾舞玉板带（摄影：刘洪听）



图 37-2 上海博物馆藏玉板带上胡人饮酒（摄影：刘洪听）



图 37-2 高斯琦手绘



图 38 大英博物馆藏胡腾舞板带（高斯琦手绘 ）

1981 年，陕西礼泉县唐昭陵陵园出土的玉板带铊尾上胡腾舞形象（图 36）在唐代胡腾舞玉銙尾的正面雕有一男子正在舞胡腾，舞者高鼻深目、面带微笑；肩披飘带，身穿圆领紧身长袖袍，腰间系着长裙，足蹬高筒靴；曲肘扬右手，左手反置臀侧，右腿腾起、左足踏于圆毯之上。活脱脱一幅“抬腿举手式”胡腾程式。“舞者左臂做‘反手叉腰’，右手做‘拾襟搅袖为君舞’，舞态十分形象。左右手臂竟分别具有西域乐舞与中原乐舞的身体特征，亦表明由于舞者服饰变化进而影响其身体语言表达”[①]。此外另有三套玉带銙图案，“在玉带銙的銙尾均是胡人跳胡腾舞，其形式基本与上图相同，不同的地方在于双臂高举合掌，一腿站立，一腿抬起跳动摇摆身披长带跳动……有饮酒奉献贡物，吹笙、横笛，弹琵琶、手拍鼓掌等”[②]

上海博物馆收藏的唐代胡腾舞玉带板（图 37—1）。玉板带由十块方銙、一块半圆铊尾、一件银搭扣共同组成，板带上刻有拍板、筚篥、羯鼓、毛圆鼓、排箫、答腊鼓、笙七种乐器，另有一个舞蹈形象。舞者双手相扣于头顶，头戴粟特帽，肩披

[①]李淼：《唐代胡腾舞形态考》，《北京舞蹈学院学报》，2018 年第 4 期，第 49 页。
[②]王光青：《唐代玉銙话乐舞》，《文博》2006 年第 2 期，第 59 页。

锦带，锦带成“S”状自肩膀而下飘垂，两腿在膝盖处相交叉，脚穿长靴，足踏圆毯，舞姿形象生动。值得一提的是，在这组玉板带上还有一件擎鼓饮酒的方銙（图 37—2），这一形象的出现确切印证了粟特人饮酒与乐舞并行的盛况，这与李端所咏“醉却东倾又西倒”的醉胡腾十分的贴切吻合，又与元稹描绘的“胡腾醉舞筋骨柔”不谋而合，也与后世的小儿队之“醉胡腾队”有着源流关系。由于胡腾舞在当时十分的盛行，而且舞姿优美，动态迷人，故适合刻画在面积较小的玉带板上。

大英博物馆藏胡腾舞玉板带（38），此玉板带由八块方銙和一块半圆铊尾共同构成。铊尾上是舞蹈者，舞者双手上举于头顶相握，双肩之间有飘带伴随自然下垂。舞者右腿主地，膝盖微微弯曲；左腿抬起并置于右腿前侧，有跃跃欲腾之感，铊尾上所刻画的舞姿是典型的胡腾舞姿。方銙上是伴奏者，伴奏者所使用的乐器有拍板、横笛、排箫、答腊鼓、腰鼓、笙、鸡娄鼓和筚篥。

英国巴斯东亚艺术博物馆藏有胡腾舞玉板带（39），同样在玉銙带的圆铊尾上有正在舞胡腾的舞人。舞人裸露着上身，双手相击于头顶，巾带从双肩处自然飘垂，其下身衣饰较为别致，明显迥异于其他胡腾舞人的服饰，很像是两块联缀在一起的方布，与唐人李端“桐布轻衫前后卷”的描述十分相像。舞人以右腿为主力腿，在端左腿的同时顶右胯，上半身呈下压之势，正好以胯部为轴心，与下半身形成却月式的弧形姿态，画面动感性极强，是诗句“反手叉腰如却月”的真实写照。该组胡腾舞的伴奏者男女皆有，男乐工分别手持横笛、筚篥，另有一男性乐工使用拍板伴奏；女乐工则使用排箫、答腊鼓、腰鼓、齐鼓，另有四名女性使用拍板伴奏。

内蒙古赤峰市敖汉旗萨力巴乡水泉村出土了一组辽代早期的玉板带（图 40），玉板带共分为九块。在玉板带的铊尾上有一位卷发胡人少年正在舞胡腾，少年左脚脚跟踏于圆毯上，右腿高抬作踢踏状，双手抬起至腰间，有巾带自头部绕双肩而随身飘转，整个舞人呈却月之姿，舞者高抬的右腿下有一单膝跪地的胡人献宝者。另有八位胡人均开胯收腿坐于圆毯之上，有吹长笛、吹笙、吹筚篥的；也有击鸡娄鼓、击毛员鼓、击拍板的；还有弹琵琶的，其中有一位双脚交叠、左腿在盘坐于圆毯上的胡人，他一边饮酒一边欣赏乐舞，应是该组板带中的尊贵者。





图 39-1 英国巴斯东亚艺术博物馆藏胡腾舞玉板带拓片（采自包燕丽《胡人玉带图考》p482）　　图 39-2 高斯琦手绘




图 40-1 内蒙古赤峰辽代玉板带胡腾舞拓片　图 40-2 赤峰辽代玉板带胡腾舞拓片（高斯琦手绘）

表 3：玉板带上的胡腾舞

玉板带名称	所属年代	出土地点	舞者人数	舞姿程式	舞者服饰	伴奏乐器
陕西西安丈八沟玉板带	唐代	陕西西安	1	抬腿扣手式	开胸紧身窄袖服	排箫、贝、羯鼓等
上海博物馆藏玉板带	唐代		1	扭胯举手式	胡服	拍板、筚篥、羯鼓、毛圆鼓、排箫、答腊鼓、笙
大英博物馆藏玉板带			1	抬腿扣手式	胡服	拍板、横笛、排箫、答腊鼓、腰鼓、笙、鸡娄鼓、筚篥
陕西礼泉玉板带	唐代	陕西	1	抬腿扣手式	圆领紧身长袍	琵琶、横笛、笙、鼓
巴斯东亚艺术博物馆藏胡腾舞玉板带	唐代		1	抬腿举手式	裸上身；腰间有连缀的方布	横笛、筚篥、排箫、答腊鼓、腰鼓、齐鼓、拍板
内蒙古赤峰玉板带	辽代	内蒙古赤峰	1	抬腿举手式	?	长笛、笙、筚篥、鸡娄鼓、毛员鼓、拍板、琵琶

四、散见于诸物的胡腾舞



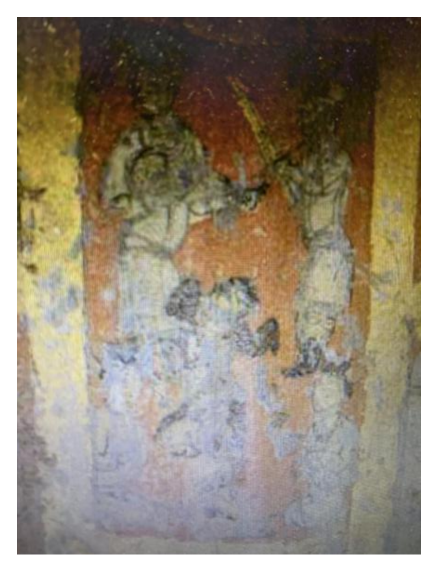




图 41-1 山西平诚遗址北魏石雕方砚胡腾舞　　图 41-2 高斯琦手绘　　图 42 甘肃庄浪石塔北魏胡腾舞浮雕

山西大同北魏平城遗址石雕方砚上雕刻有胡腾舞形象（图 41）。1969 年，山西省大同市博物馆在清理北魏平城遗址工作中，发掘一方带有“二人乐舞图”的石雕砚台。图中左侧一人舞蹈，右侧一人弹奏，舞者双手上举相握于头顶，端左腿、曲右腿、拧右胯，低头垂目，姿态粗武勇犷。该舞者舞姿形态与北周安伽墓石榻围屏上的胡腾舞形象十分相像，同属于“扭胯举手式”舞姿程式，是胡腾舞入华早期的程式形象。右侧乐人盘腿而坐，正弹琵琶为舞者伴奏。从舞者的体形与外貌来看，该名男舞者很像是一位粟特男童。唐代有很多提到“胡雏儿”的诗作，如李白《猛虎行》有“胡雏绿眼吹玉笛”句，杜牧《边上闻笳三首》中有“胡雏吹笛上高台”句等，“胡雏儿”成为李白、杜牧等众多诗人吟诵的对象，说明胡雏儿在当时的社会生活中较为常见。史料中虽未见关于粟特国进贡胡腾儿的直接记录，但有关于康、米等国进贡胡玄女的记载不止一处，这就进一步佐证了笔者有关“方砚上舞者是粟特男童”的合理猜想。

甘肃庄浪石塔北魏乐舞浮雕（图 42）上刻有三人乐舞表演的场景，中间舞者裸露上身、赤足，手、臂、腿上都挂着大铃铛。双手一举一垂，左足踏地，右脚高高抬起，欲作大步流星之态，舞者形态壮硕、姿态别致，极富力量感，有大开大合的喷张之势，是胡腾舞入华初期的形态之一。在舞者左右两旁，各有一个单膝跪地的乐人持角伴奏，整幅画面充满欢乐的乐舞气氛。



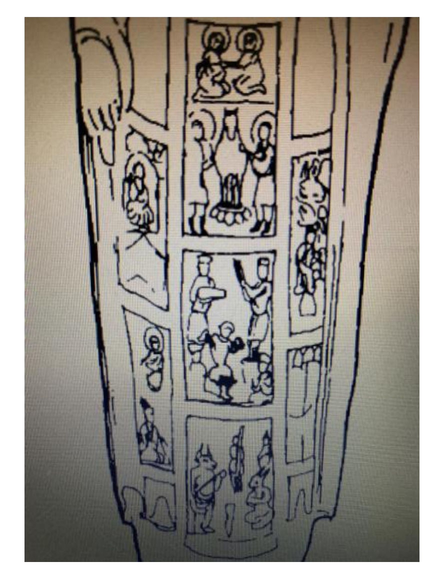


图 43—1 山东临朐县博物馆藏北朝卢舍那袈裟胡腾舞（采自宫德杰《临朐县博物馆收藏的一批北朝造像》p89）

图 43—2 山东临朐县博物馆藏北朝卢舍那袈裟胡腾舞（采自宫德杰《临朐县博物馆收藏的一批北朝造像》p89）

山东临朐县博物馆藏北朝卢舍那佛像的袈裟上有胡腾舞形象（图 43），袈裟上所绘内容为“卢舍那佛法界人中像”[①]。袈裟正面分为五组完整的图案，袈裟第四组（自上而下）图像表现的是胡腾舞图景，乐舞图位于佛造像的膝盖部位。上面绘有五名乐舞伎人，中间舞者身穿黑长袖上衣，足蹬黑色的尖头靴，左腿抬起，右腿踏地，双手后甩没于袖中，头部微微向左侧倾斜。其右上部有一位头戴黑纱冠、身穿黄色胡服、怀抱琵琶的乐人；其左上部绘有一位头戴浅黄色冠、身穿白色胡服、足踏黑色皮靴，双手捧笙的乐人。在舞者的前方，左右两侧各有一人，二人皆将双手扣在胸前，相对跪坐，貌似在观赏优美的舞蹈。宫德杰先生解读道：“正面中间第四框 (位于造像膝部)，绘一舞乐场面,画面由五人组成, 中间一人着黑色长袖上衣,足蹬黑色尖头靴,一腿提起,一足着地,作西域舞蹈状”[②]。

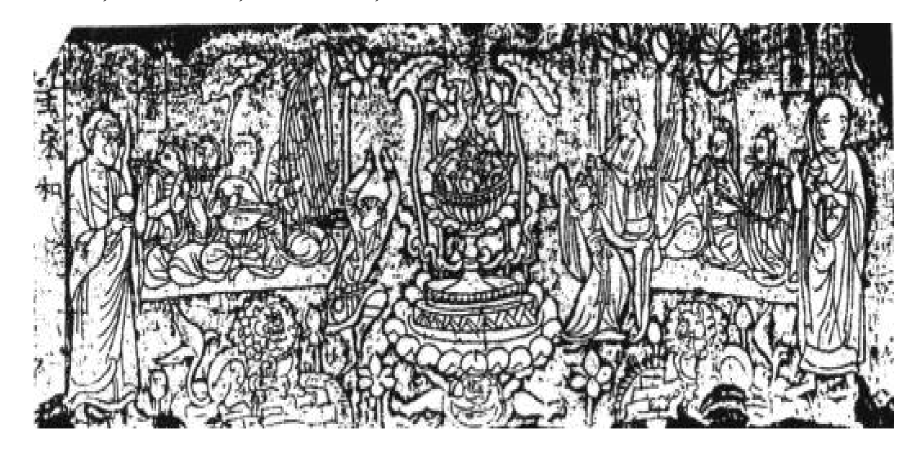


图 44-1 陕西兴平县茂陵北周佛座石刻线雕胡腾舞形象（采自周伟洲《唐韩休墓“乐舞图”探析》）



图 44-2 斯琦手绘

陕西兴平县茂陵北周佛座石刻线雕绘制有胡腾舞浮雕图（图 44），图正中为一

[①]宫德杰：《临朐县博物馆收藏的一批北朝造像》，《文物》，1992 年第 9 期，第 87 页。
[②]宫德杰：《临朐县博物馆收藏的一批北朝造像》，《文物》，1992 年第 9 期，第 89 页。

圆座细颈的香薰。在熏的左右两边各有一组正在演出的歌舞伎：左边最前紧邻香薰便是一个正在舞蹈的男性胡人，其舞姿、服饰与北朝以来出土的胡腾舞形象相同，如西安北郊北周安伽墓中围屏石榻彩绘浮雕图像上的胡腾舞，这种胡人独舞形象已成为北朝时期出土文物中胡腾舞代表性图像，属于“抬腿举手式”舞姿程式。舞者左边毯子上有四名跪坐着的男性乐伎，分别手执角形箜篌、曲颈琵琶、排箫和横笛；乐伎右边站立一名手执莲苞的胡僧。香薰右边一组乐舞伎大致与左边一组相对应，且全部乐舞伎人为女性，均着汉式服装。熏边的一名女舞伎，头戴花冠，作长袖舞姿，是为汉魏北朝以来出土文物中传统汉族长袖舞图像，所谓“大垂手”、“小垂手”之舞姿。女舞伎右边毯上四名跪坐或站立的带花冠之女伎，分别手执横笛、五弦琵琶和竖箜篌，另一名站立女伎正吹奏笙。毯右侧站立一名手执莲苞的汉僧。从图像来看，左右两组乐舞，显然左为胡乐，即从中亚粟特国传来的胡腾舞，右侧为传统汉族乐舞。胡腾舞与汉族传统舞蹈出现在同一画面上，而且伴奏乐器极为相似，这是胡、汉乐舞的互交互融，也是胡腾舞华化的例证。北朝的粟特胡人思慕中原舞蹈的优美与流畅，中原汉族也崇尚粟特歌舞的明朗、欢快、狂野与线条感。



图 45-1 河南修定寺塔身北齐胡腾舞浮雕



图 45-2 河南修定寺塔身北齐胡腾舞浮雕

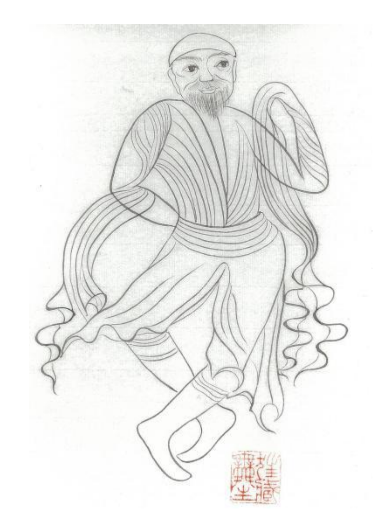




图 45-1 河南修定寺塔身北齐胡腾舞浮雕（高斯琦手绘） 图 45-2 河南修定寺塔身北齐胡腾舞浮雕高斯琦手绘

河南安阳北齐修定寺胡腾舞浮雕（图 45），安阳是南北朝时期的古都邺城所在

地，是当时的政治文化中心，故当地出土了许多胡舞形象。修定寺佛塔上的胡腾舞者深目高鼻、身披瓔珞，双手相握于头顶，端右腿、出左胯，俨然一幅却月之姿，与诗人所谓“反手叉腰如却月”的形象十分的吻合。而且舞姿铿锵坚定、透露出勃勃生机，给人以充实之美。“舞者踏节扬腕，甩袖而舞，个个生动异常，高鼻深目，俨然胡人形象”[①]。

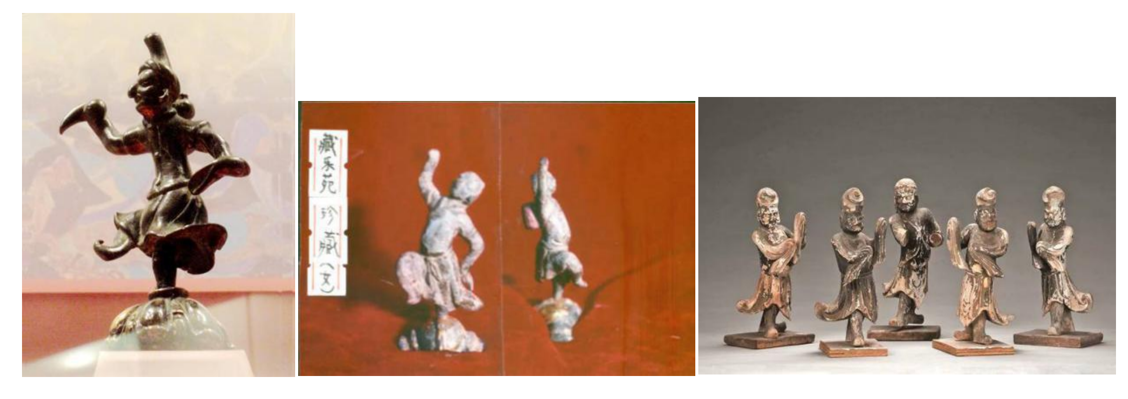


图 46-1 唐代鎏金铜胡腾舞俑（采自网络） 图 47-1 唐代鎏金胡腾舞佣俑（采自网络）图 48-1 河南焦作胡腾舞木俑（采自网络）



图 46-2 甘肃唐代鎏金铜胡腾舞俑高斯琦手绘图 47-2 唐代鎏金胡腾舞佣俑（高斯琦手绘图 48-2 河南焦作胡腾舞木俑（高斯琦手绘）

甘肃省山丹县文物馆藏唐代鎏金胡腾舞铜俑（图 46），该舞俑是美国友人路易·艾黎于 1980 年捐赠的。舞俑通高 13.7 厘米、宽 8 厘米、底座高 3.5 厘米。舞者右臂弯曲上扬，左臂下弯，右腿弯曲并端于前方，脚尖略勾并呈现自然脚状态。左腿为主力腿，膝盖微微弯曲，立于莲花座之上，长袖飘扬，裙带纷飞，舞姿别致而生动。值得注意的是，舞俑不仅身背酒葫芦，而且右手持来通杯，嘴巴右倾，作饮酒状。舞俑身体向左倾斜，有东倒西歪的感觉，与李端所说的“醉却东倾又西倒”如出一辙。舞者圆目高鼻，阔嘴大耳，头戴卷檐式尖顶虚帽，身着窄袖紧身衫，外面还罩着对襟半臂，下身穿着裙子，脚下穿着长筒翘头软靴，腰间系有软带。舞俑上身所穿是“半袖装”，唐代的“半袖装”是由魏晋时期以来流行的上襦发展成的对襟短外衣。这种“半袖装”多套在内衣的外面。如河南焦作胡腾舞 1 号木俑（图 46）所着的短袖小胡衫，

[①]冯双白：《图说中国舞蹈史》，浙江：浙江教育出版社，2001 年，第 110 页。

短小轻便的“半袖装”可让舞者更加便利的腾跃踢踏。这不禁使人联想到刘言史所描绘的“细氎胡衫双袖小”式胡腾舞衣。在唐代，“半袖装”可能是胡腾舞者常用的舞服之一，也是北朝胡腾舞窄袖舞服的继承与改良。

令人惊喜的是，除此胡腾舞俑外笔者尚发现有一鎏金舞俑(图 47),舞俑质地形制与上述舞俑高度相似，可谓山丹县胡腾舞俑的姊妹篇。该舞俑大小形制均与前者雷同，舞俑亦深目高鼻，上身穿窄袖长袍，下身亦着裙，腰束长带，脚蹬锦靴，身后背酒篓。舞俑左手上扬，右手作反手叉腰状，左腿高高端起，右腿踏于莲花座上。舞俑腰身前凸并以之为轴，使得整个身姿颇有“反手叉腰如却月”的况味。此舞俑从质地到形态都与山丹县舞佣如此神似，极有可能是出自同一工匠之手，但不同的是该舞俑塑造的是一名女舞者的形象。

唐代胡腾舞木俑五人组合（图 48），现藏河南省焦作市博物馆。五个胡腾舞木俑均通高 30 厘米，各自独立，分别立于踏板之上。五人舞俑又分为两组对舞，一人独舞。其中 1 号（自左向右）舞俑与 3 号舞俑、2 号舞俑与 4 号舞俑为对舞形式，5 号舞佣为独舞形式。

1 号舞俑高鼻深目、络腮胡子，头戴螺旋状尖顶虚帽。身穿宽松长袖袍，长袍下摆在膝盖处左右飘摆，双手上扬藏于袖子中，下腹部偏侧系有腰带，两条软带从腰前部束结处长长下垂。左臂从胸前曲肘上扬，右臂从胸侧曲肘向左伸，双袖垂落在胸前，脚穿高筒平头靴，双脚呈丁字形站立于踏板上，侧目斜前，动势向右。2 号舞俑与 1 号舞俑舞姿相仿、服饰相同，但舞者目视右前方，动势在左。3 号舞俑高目、深鼻、浓眉，左肩前倾且上耸，右边肩膀略低且后拧。头上所戴圆帽紧贴头发。上身着无领对襟短衫，短衫下有飘带；下身着没膝裙，裙摆随风左右飘摇，裙角向后翻飞腹部束带。足蹬高筒平头靴，左脚在后、右脚在前，双脚呈丁字形踏于板上，上身向右前微倾，目光也看向右前方，一幅正欲向右前舞动的姿态。舞俑以胯为中心，略呈却月舞姿，与 1 号舞俑遥相呼应。4 号舞俑舞姿动态与 2 号舞俑颇为形似，两舞俑程式相同。5 号已头戴螺旋状尖顶帽，身着广袖长衫，长袖没双手，长袍衫的下摆齐膝，有腰带在腹部打结并自然下垂，右臂曲肘回袖，左臂曲肘右伸，长袖随双臂纷飞。脚穿高筒平头靴，双脚呈丁字形于踏板上作踢踏状。目视右前方，舞者中心在双脚之间，舞者动势向右。五位舞者舞姿洒脱，衣带飘飞，大有白居易所谓“雪摆胡腾衫”之况味。





图 49－1 何家村出土鎏金伎乐八棱银杯胡腾舞（摄影：刘洪听）　　图 49－2（摄影：刘洪听）

陕西西安南郊何家村出土鎏金伎乐八棱银杯上有胡腾舞图像（图 49），八棱杯质地为银，另饰有鎏金纹。在杯柄上焊接着两位深目高鼻、长胡须的胡人形象。此杯为中亚粟特样式，整个杯身分为八个区面，每个区面上都有一位深目高鼻的胡人乐舞伎，伎人或手执乐器，或作舞姿状。其中，有四为乐伎分别手执排箫、小铙、 洞箫、曲颈琵琶。其余四人有的抱壶，有的捧杯，有的作舞蹈状。



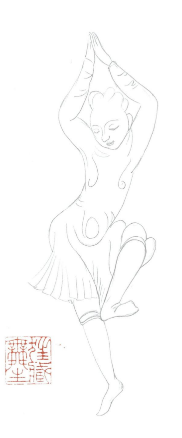


图 50-1 陕西扶风法门寺唐代鎏金伎乐纹胡腾舞银香宝子（采自贾嫚《唐代长安乐舞编年与研究》p185）　图 50-2 高斯琦手绘

陕西扶风法门寺唐代鎏金伎乐纹银香宝子游胡腾舞形象（图 50），银器上刻画有三人乐舞的形象，最右侧是一位男舞者，头戴幞头，形似汉族，双手上举，左腿抬起，扭胯端腿、旁腰横移。该银器的制作年代应为唐懿宗时期，故银器上的舞者形象存留的是盛唐胡腾舞舞姿程式。但乐舞者周遭纹饰已是中晚唐时较为流行的式样，这说明唐代胡腾舞在继承中又有流变。



图 51 粟特本土纳骨瓮上的乐舞图像

7 世纪粟特本土纳骨瓮上的乐舞图像（图 51），该纳骨瓮出土于撒马尔罕南部城市喀什卡河谷地带。纳骨瓮上绘“四人乐舞图”，乐舞图中左侧有两名男子正在舞蹈，两舞者服饰相同，舞姿程式亦相同。只是在舞姿有细微不同：一人端腿。一人抬腿，这种舞姿是中亚胡腾舞的典型瞬间。这与 19 世纪塔吉克斯坦共和国铭文盘上的粟特乐舞（图 2）风格同出一源，应具有源流关系。

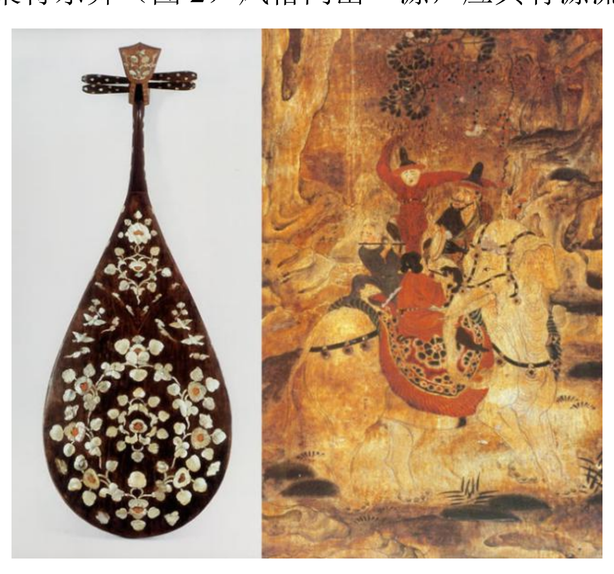


图 51 日本正仓院藏唐螺钿枫琵琶捍拨胡腾舞形象（图片采自网络）



图 52 北齐胡腾舞扁壶（采自网络）

唐代螺钿枫琵琶捍拨上绘有胡腾舞形象（52），琵琶现藏于日本正仓院。在白色的大象身上有四个男子胡人乐舞伎，其中，三人奏胡乐、一人舞蹈。舞蹈者头戴卷檐虚顶尖帽，一袭红色宽袍衣，腰间系带。展臂甩袖，袖随臂飞，舞者身姿挺拔、舞态轻盈，于白象背上翩翩作舞。舞者身边围绕着三位伴奏者，分别手持横笛、琵琶和腰鼓，都是胡腾舞常用的伴奏乐器。傅芸子《正仓院考古记》：‘南仓下’记此琵琶，枫木质，槽之背侧染以芳苏，复于螺钿中交玳瑁，组成花鸟纹样……以捍拨绘《骑象鼓乐图》，山景树下，白象上乘四胡人，胡帽者二人，一击腰鼓，一扬袖而舞，外一吹筚篥，一吹横笛，西域趣味，甚形浓厚。按捍拨上绘骑象图，纯为西域式的风尚，唐时安国乐琵琶，捍拨即画其国王骑象，可知此具乃属于安国式的琵琶。

捍拨，傅芸子释曰，琵琶本有捍拨，捍拨在琵琶面上，当弦，所以捍护其波者，今琵琶无之，鼓乐图照片上的舞姿与前述胡腾舞相似”[①]。画家将胡腾乐舞的表演舞台搬到大象的背上，展现了胡腾乐舞的独特魅力，可谓是匠心独运，别具风情。

除上述文物中的胡腾舞形象外：北齐胡腾舞扁壶（图 53）、山东青州出土的北齐卢舍那佛袈裟、山东嘉祥出土隋代墓乐舞壁画、河南登封隋代安备墓乐舞图、长沙望城县出土的唐代印模、石家庄唐孙岩墓出土的长沙窑贴花乐舞人物壶、长沙窑出土的模印舞蹈纹双耳壶、宁夏盐池县苏步井乡 6 号唐墓石门等文物中也有胡腾舞形象。

表 4：散见诸物的胡腾舞

文物名称	所属年代	出土地点	舞者人数	舞姿程式	舞者服饰	伴奏乐器
山西平城遗址 胡腾舞石雕方砚	北魏	山西大同	1	扭胯举手式		琵琶
甘肃庄浪石塔 胡腾舞	北魏	甘肃庄浪	1	抬腿扣手式	裸上身；赤足	角
山东临朐县卢舍那 胡腾舞图案	北朝	山东	1	抬腿扣手式	胡服	琵琶、笙
河南修定寺 乐舞浮雕	北齐	河南	1	抬腿扣手式	窄袖胡服长衫	
陕西兴平佛座 胡腾舞浮雕	北周	陕西	2(一胡一汉)	抬腿扣手式	翻领窄袖长袍衫	角、箜篌、曲颈琵琶、排箫、横笛
陕西法门寺伎 乐纹银香宝子	唐代	陕西	1	抬腿扣手式	圆领窄袖长袍	竖笛、拍板
甘肃山丹县 胡腾舞铜佣	唐代	甘肃	1	抬腿扣手式	紧身衫；半臂；裙子	
河南焦作 胡腾舞木佣	唐代	河南	2 组对舞； 1 组独舞	抬腿扣手式	宽松长袖袍	

由以上四个表格可知，就北朝、隋唐胡腾舞的遗存图像来看，北朝的图像内容更加完整，也与史料诗文中记载的胡腾舞更为贴近。唐代胡腾舞图像颇多，但胡腾舞的诸多要素或多或少、或有或无，这折射出北朝尚处在是胡腾舞入华的早期，大都反映了原生态的胡腾舞表演场域，也是胡腾舞的真实写照，胡腾舞华化流变程度较小。唐代胡腾舞入华已久，遂华化已深，元素变化较多。大量胡腾舞形象在玉板带上的出现，印证说明了作为“日常之舞”的胡腾舞被刻画在作为“日常之物”的玉板带

[①]见傅芸子·《正仓院考古记》。

上是一件“日常之事”，这也表明胡腾舞形象深受喜爱并适合雕刻在像玉板带这种小物件儿上。从胡腾舞的图像资料看，胡腾舞未必仅为中亚石国所有，在北周的安伽墓、虞弘墓、史君墓中均有表现胡腾舞的宴饮乐舞图，而在安伽墓“萨保会客宴饮图”中，有突厥人观看胡腾舞，说明胡腾舞在安国、鱼国、史国也很流行，故此三国也可能是胡腾舞的故乡，只是石国胡腾更加有名罢了。在舞蹈的表演形式方面，唐代以前均为男性舞者，唐代胡腾舞鎏金舞佣以及五代冯晖墓中有女性舞胡腾的形象，而且冯晖墓中还是以对舞的形式出现。宋代队舞“小儿队凡七十二人”[①]的记载，印证了“醉胡腾队”中的胡腾舞不是一人起舞，应当是多人共舞，另外，安伽墓中有一幅围绕火把对舞的粟特小人。胡腾舞的伴奏乐队，有二人伴奏的，有四人伴奏的，还有六人伴奏的，甚至还有九人伴奏的。在伴奏乐器方面，以西域乐器为主，以汉族乐器为辅，可谓多种多样，但使用最多的是横笛和琵琶。胡腾舞都是有乐队伴奏的，这说明胡腾舞始终保持乐与舞的一体性，其中，最为原生态的胡腾乐舞场景是“五人组合式”与“七人组合式”。胡腾舞有娱人和自娱两种，安伽墓、虞弘墓中的胡腾舞是供人欣赏的，唐代鎏金胡腾舞佣则表现的是舞者自娱自乐。胡腾舞也有汉族舞者，北齐的魏收，陕棉十厂唐墓壁画中的胡腾舞者、宋代“醉胡腾队”中的舞者，都应是汉族人，华化后的胡腾舞也在广大汉族人群中流传。

第二节　胡腾舞图像程式化试析

通过观摩众多的胡腾舞图像资料，并结合相关文献资料的记载，不难发现无论是在扁壶、墓室、舞俑、玉板带，还是在其他文物上所呈现的胡腾舞形象，其在构图、舞姿、舞服、伴奏乐器、演出场域等方面都存在着一定程度的统一性或相似性。这从学理上讲不仅是舞蹈艺术走向成熟化的内在规律驱动，也是胡腾舞舞蹈语汇走向成熟的标志。历史留给后人一幕幕精彩的瞬间，但这瞬间也绝不单单是静止的、碎片化的，它让后人情不自禁的将这一幅幅精彩的瞬间联缀成篇，让后人联想到肌肤如玉的胡腾儿，在那筵席间所舞出的美轮美奂的舞蹈场景。舞蹈艺术的发展如同其他一切事物的发展规律一样，都有一个萌芽、演变、成熟的过程。当舞蹈的内容、形式、题材、技巧等趋于完备之时，并被人们熟练掌握之后，便会进入不断重复模仿的阶段，开始步入程式化的进程。这其实是包括胡腾舞在内的一切舞蹈艺术在发展中所必须要面临的客观规律，这种规律也真实的反映在大量的胡腾舞文物图像资料当中，因此，文物中的胡腾舞往往存在着艺术上的程式化问题。所谓“程式”，是经过长期发展后的规律性展现，是驾熟就轻，是万物的法则与规矩。荀子云：“程者，物之准也”[②]。“式者，法也”[③]。

[①]（元）脱脱等著，中华书局编辑部校：《宋史》，北京：中华书局出版社，1974 年版。
[②]荀子：《荀子·致士篇》，山西：山西古籍出版社，2003 年，第 173 页。
[③]王文元：《亨嘉五论·人与道》，北京：中国档案出版社，2007 年，第 222 页。

一、胡腾舞舞姿试析

（一）北朝时期的踏足甩袖式





图 54 踏足甩袖式舞姿（高斯琦手绘）　　图 55 扭胯举手式舞姿（高斯琦手绘）

踏足甩袖式舞姿程式（图 54）通常是指舞者主力腿的脚尖保持与地面若即若离，另一条腿高抬作跨跃状，是胡腾舞腾踏跳跃的瞬间写照。此舞姿程式大多以左腿为主力腿，膝盖微微弯曲，右腿撩起，上身回转，一幅舞者正欲跃起或正欲落地的瞬间舞态。而在舞者的两肩之间通常有彩带飘飞，带帛随风起舞，动势惟妙惟肖，极其逼真，往往有呼之欲出的画面感。踏足甩袖式胡腾程式力量感十足，线条感流畅粗犷，有喷薄欲出的狂野与质朴。这种类型的舞姿形象主要集中在北朝文物上，舞姿特征上大都动作粗犷、豪放，呈现有大张大合的态势，颇具西北游牧民族朴拙硬朗的舞蹈风格。如宁夏固原出土的北朝卷草纹绿釉胡腾舞扁壶、河南安阳出土的北齐范粹黄釉胡腾舞扁壶、北京大学赛克勒考古与艺术博物馆藏隋代初年胡腾舞绿釉印花扁壶、宁夏灵武出土北齐彩绘胡腾舞扁壶、北朝铅褐釉印花胡腾舞扁瓶、隋代虞弘墓后壁胡腾舞浮雕等。以上文物所刻画的胡腾舞形象均是胡腾舞传入中土初期的形象，都不同程度的表现了胡腾舞踏足甩袖程式倾向。此一时期，胡腾舞动作棱角较为分明、动势狂野，呈现出跃跃欲腾的视觉效果，给人以“转身跳毂”、“扬眉动目”的感官享受。在服饰方面多保持中亚粟特生活化服饰装扮，是传入初期的着装样式，在伴奏乐器上多使用中亚传统乐器。整个乐舞场面通常由五人或者七人构成，属于中亚粟特人原汁原味的胡腾舞。

（二）入华前期的扭胯举手式

扭胯举手式舞姿程式（图 55），此类程式舞者通常双手举于头顶，在头顶相握或相击，而胯部舞动突出，常扭向一侧，突显出来作为中心或轴心，以使得舞者在整个舞态上形成“却月之姿”。也即舞者将脊柱侧弯，旁腰发力，呈现旁腰横斜的姿

态，同时舞者双腿弯曲。其一腿微微弯曲并踏于舞筵之上，另一腿脚尖虚点地，双脚构成点掖步态。舞者神态洒脱，回首顾盼。膝盖微弯，或曳于主力腿后，或轻轻翘起，虚虚点地，极具少数民族舞蹈风情。不禁使观者联想到诗人所说的“反手叉腰如却月”的舞蹈意境。胡腾舞扭胯举手式舞姿程式在安伽墓中多有体现，其墓石棺后屏左数第一幅乐舞图、第六幅萨保会客乐舞图、右屏第二幅粟特乐舞场面以及右屏第二幅乐舞图像（按荣新江解读安伽墓图像程序）中均是该舞姿程式。属于此类舞姿程式的还有，山西大同北魏遗址石雕方砚上的胡腾舞形象、波士顿艺术博物馆藏安阳北齐石棺床胡腾舞形象。以上文物中的舞姿都在不同程度上表现出扭胯举手式舞姿程式化趋向，此类程式化舞姿也属于传入中原早期的舞姿形象。

（三）华化已深的抬腿扣手式



图 56—1 抬腿扣手式舞姿（高斯琦手绘）　　图 56—2 抬腿扣手式舞姿（高斯琦手绘）

抬腿扣手式舞姿程式（图 56）主要以唐朝文物中的胡腾舞姿居多，且文物多集中在陕西省境内。此类程式化舞姿主要特征有：舞者通常肩披帛带或身着长袖服，典型舞姿为舞者单腿立于毯上，双手相扣于头顶。舞者通常一腿膝盖弯曲，足踏舞筵，一腿抬起大致与主力腿膝盖同高，通常是以左腿为主力腿，这与同为粟特舞蹈的胡旋舞略有不同，胡旋舞多见左腿悬空。此类舞者塌腰撅臀，双手或扣于头顶，或于半空中作甩袖状，也有一手甩袖上扬，一手下垂身后式。中国国家博物馆藏北朝石堂胡腾舞图像和五代冯晖墓胡腾舞图像，皆是以对舞形式出现的扭胯扣手式舞姿程式。两组舞者舞姿动作相同，但动态动势完全相反。属于此类程式化舞姿的形象有：甘肃省山丹县文物馆藏唐代鎏金胡腾舞铜佣、陕西礼县唐昭陵陵园出土玉铊尾胡腾舞图像、西安丈八沟唐代胡腾舞玉板带、日本Miho美术馆藏北周粟特人石棺床浮雕胡腾舞图像、唐代天宝年间苏思勖墓壁画中的胡腾舞图、陕西兴平县茂陵北周佛座石刻线雕上的胡腾舞浮雕图、陕西扶风法门寺鎏金伎乐纹银香宝子游胡腾舞

形象、粟特本土纳骨瓮上的乐舞图像以及北周凉州萨保史君墓石堂北壁第二幅上的胡腾舞形象。

二、胡腾舞服饰试析



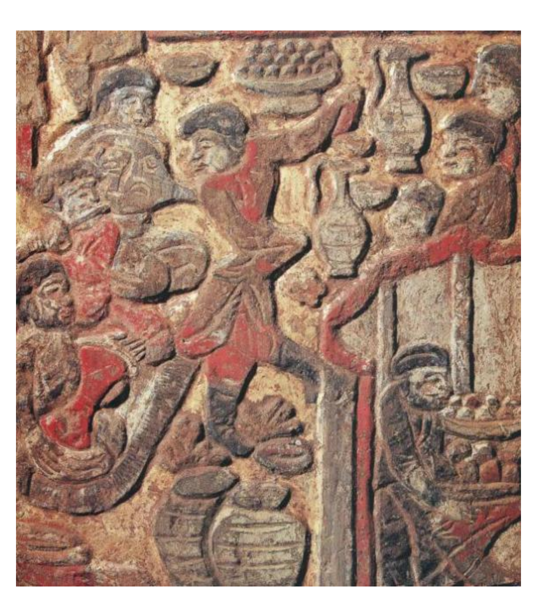




图 57 粟特式胡帽（摄影：刘洪听）　　　图 58 圆领宽袖长袍衫（摄影：刘洪听）

《魏书·西域传》、《北史·西域传》的康国条载："康国者，康居之后也，迁徙无常，无恒故地。……其王素冠七宝花，衣绫、罗、锦、绣、白叠。其妻有发，幪以皂巾。丈夫剪发，锦袍……[①]"考察文献的记载，并结合粟特人墓葬以及部分胡腾舞文物所见的粟特人服饰来看，在华粟特人的帽子有高平顶、尖顶、卷檐、梯形等类型，其中舞者带的最多的是尖顶虚帽（57）。衣服主要分为紧身圆领袍（图 58）、紧身翻领袍(图 59)、小袖长裙、披风、襦裙等服饰样式。紧身圆领袍的长度通常到膝盖，形成没膝的感觉，在其袖口、衣襟、下摆等边缘位置都缘以饰物，缘饰布料的颜色通常迥异于一般服饰。又可根据衣襟位置的不同，将对襟分为正中对襟和颈侧对襟两种对襟方式。紧身翻领袍的款式和缘饰方式与紧身圆领袍基本上相同，但领的形制略有不同，可以分为："小翻领和三角翻领[②]"两种。腰带有三种形制，其一是鞢带，鞢带是西域游牧民族常用的腰带，粟特人的鞢带上装饰有圆形牌、短挂刀、箭筒、刀鞘、带囊等生活用品，这种腰带在安伽墓、史君墓中都有出现；其二是类似于汉族的腰带，使用时将腰带系于一侧并打结，使腰带的多余部分自然下垂，但是下垂的部分往往比较短小。笔者以为，唐人所吟"葡萄长带一边垂"，大略如彼；第三种束带在虞弘墓中的胡腾舞者身上有所体现，系此带者有的裸露上身，有的身穿半袖衫，有的肩披帔帛，下身有的穿裙，有的穿裤，此类腰带在中亚地区出土的

[①]包铭新：《中国北方古代少数民族服饰研究 1》，上海：东化大学出版社，2013 年版，第 217 页。
[②]包铭新：《中国北方古代少数民族服饰研究 1》，上海：东华大学出版社，2013 年版，第 259 页。

纳骨瓮上也频繁出现。帔帛作为粟特墓葬中出现较为频繁的饰物，在魏晋南北朝时期的墓葬图像中非常的常见。使用帔帛的人物不仅有粟特女性也有男性，图像中发见的帔帛通常布幅窄而长，搭在肩膀上，帔帛两端与地面若即若离。穿戴方式以通绕双肩，缠于双臂，带端常呈“Z”型飘絮状环绕其身。形成斧头状、放射状、切面状等飞动效果。俄国考古学家马尔沙克曾经说：“锦帛是粟特艺术的一种文化标识，在与粟特相关的壁画、墓葬图像、雕塑等资料中大量出现，无论是世俗生活还是宗教生活，锦帛从不缺席”[①]。粟特虚顶尖帽和翻领长袍衫的服饰样式，与新疆刀郎舞的服饰有所相似，似乎存在一定的联系。



图 59 翻领窄袖长袍衫（摄影：刘洪昕）

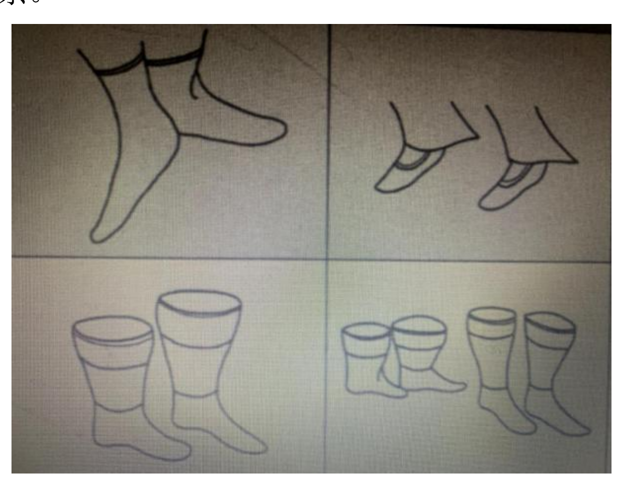


图 60 粟特式靴子

靴本是西域产物，《释名》有“本胡服，赵武灵王服之”[②]的记载。粟特人最常穿的足衣是靴子（图 60），靴子又分为长靴、短靴，长靴的长度可到达小腿肚以上，短靴可以是短到脚踝处，有的还在靴筒上缘以饰物。由鉴于粟特人脚上通常穿靴子，故其下身所穿裤子有宽窄适中的，有紧身的，也有裤外带绑腿的。因为粟特人的足衣通常是形制各异的靴子，所以，他们的裤子就会伴随靴子的不同而灵活搭配，有紧身的“小腿裤”，有带绑腿的裤子类型，也有宽窄适中的裤子类型。

[①]包铭新：《中国北方古代少数民族服饰研究 1》，上海：东华大学出版社，2013 年版，第 260 页。
[②]刘熙：《释名》，北京：中华书局出版社，1985 年版。

三、胡腾舞伴奏乐器试析



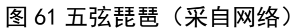


图 61 五弦琵琶（采自网络）



图 62 上海博物馆藏唐代玉板带胡人吹笛者（摄影：刘洪听）

诗乐舞三位一体的乐舞观念与乐舞追求在我国由来已久，粟特乐舞亦是如此，凡起舞之处必奏以乐，凡乐响之时必配以舞。目前所见的胡腾舞形象大都是乐舞结合的场景，故对胡腾舞伴奏乐器的研究也显得尤为重要。不同的粟特乐舞场面所配置的乐器也不尽相同，宴饮乐舞与祭祀乐舞的所用乐器不甚相同，自娱乐舞与表演乐舞的乐器配置亦有所不同。“拾襟搅袖”必与“环形急促”的节奏旋律有所不同，“横笛琵琶遍头促”与“丝桐忽奏一曲终”节奏也必有差异。舞蹈动作上的变化势必引起伴奏乐器的不同，伴奏旋律的渐变必也促进舞蹈动律有所转换。《旧唐书·音乐志》载：“《康国乐》，工人皂丝布头巾，绯丝布袍，锦领。舞二人，绯袄，锦领袖，绿绫浑裆袴，赤皮靴，白袴帑。舞急转如风，俗谓之胡旋。乐用笛二，正鼓一，和鼓一，铜拔一”[①]。《新唐书·礼乐志》载“《康国伎》，有正鼓、和鼓皆一；笛、铜钹、皆二。舞者二人，工人之服皆从其国”[②]。《通典》载：“康国乐，工人阜丝布头巾……舞急旋如风，俗谓之胡旋，乐用笛鼓二、正鼓一、小鼓一、和鼓一、同钹二”[③]。

[①]茅慧：《中国乐舞史料大典·二十五史编》[M]，上海：上海音乐出版社，2015 年版，第 334 页。
[②]茅慧：《中国乐舞史料大典·二十五史编》[M]，北京：上海音乐出版社，2015 年版，第 381 页。
[③]（唐）杜佑著，颜品忠校：《通典·乐典》[M]，湖南：岳麓社社，1995 年版，卷一百四十六第 40 页。

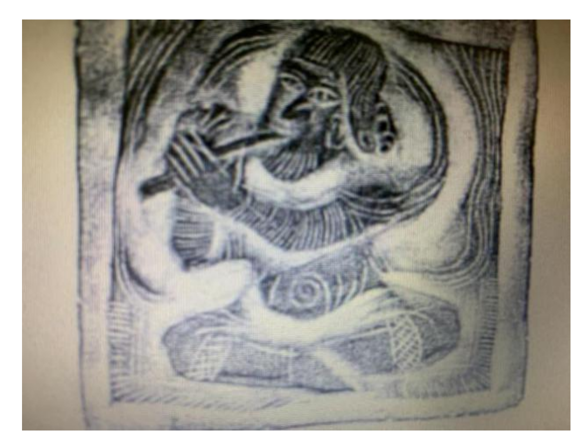



图 63－1 唐代玉板带胡人吹筚篥图（采自王自力《西安西郊出土唐玉带图像考》p64）　图 63－2 唐代胡人击鸡娄鼓图

通过参阅文献与图像资料，《康国乐》的乐队伴奏中并无弹拨乐器，除笛子之外再无吹奏乐器，其用乐几乎全部由打击乐器构成，并且采用的是打击乐中节奏感极强的鼓，由此可见，《康国乐》的伴奏乐器主要以打击乐为主。《旧唐书·音乐志》载："《安国乐》乐用琵琶、五弦琵琶（图 61）、竖箜篌、箫、横笛、筚篥（图 63—1）、正鼓、和鼓、铜钹、箜篌，五弦琵琶今亡，此五国，西戎之乐也"[①]。《新唐书·礼乐志》载："《安国伎》有竖箜篌、琵琶、五弦、横笛。箫、筚篥、正鼓、和鼓、铜钹、皆一；舞者二人"[②]。《通典》载："《安国乐》，工人皁丝布头巾，锦衿褾。舞二人，紫袄，白袴帑，赤皮靴。乐用琵琶一，五弦琵琶一，竖箜篌一，箫一，横笛一，大筚篥一，双筚篥一，正鼓一，铜钹二，箜篌一。[③]"

从文献资料的记载来看，《安国乐》中的打击乐器、弹拨乐器和吹奏乐器所占比例较为平均，基本上各占乐器总数的三分之一。这就印证说明了《安国乐》的演奏风格也较为平和、舒缓。在史君墓壁画中的胡腾乐舞演出场景中，伴奏乐队使用了排箫、腰鼓、箜篌、琵琶、筚篥、横笛和笙七中乐器，其中，除了箫和笙以外的五种乐器都是外来乐器。在虞弘墓墓室内的胡腾乐舞浮雕上有箜篌、琵琶、筚篥、腰鼓、横笛（图 62）、排箫、羌笛等伴奏乐器。在安伽墓胡腾乐舞演出场景中有箜篌、排箫、曲颈琵琶、琵琶、腰鼓、横笛等乐器。观察三座粟特萨保墓葬乐舞图像可知，粟特乐舞的伴奏乐器从北周到隋唐并无太大的变化。从胡腾舞所使用的乐器种类及其组合情况可知，直到唐代，胡腾舞的伴奏乐队仍然是以西域乐器为主，后来逐渐加入中原的笙、拍板、筝等汉族乐器。

[①]黄云：《隋唐粟特乐器研究—以西安地区 6—8 世纪墓葬为例》[D]，河北师范大学，2015 年，第 16 页。
[②]茅慧：《中国乐舞史料大典・二十五史编》[M]，上海：上海音乐出版社，2015 年版，第 381 页。
[③]（唐）杜佑著，颜品忠等校：《通典・乐典》，湖南：岳麓社社，1995 年版，卷一百四十六第 40 页。

第三章　文史资料中的胡腾舞

本章节笔者尝试采用“心理历史”的研究方法，以此兼顾历史学与心理学在研究方法上的优长，更加注重文献书写者在记述胡腾舞形象时的心理状态，以期能够从诗人的视角来还原胡腾舞的真实样貌，以求获取更为原始的、深层的胡腾历史镜象。

第一节　唐诗中的胡腾舞

全唐诗中涉及到胡腾舞的诗作共有四首，诗人李端、刘言史、元稹和白居易分别从不同的视角对胡腾舞进行了描写，现将四位诗人的诗作分述如下：

李诗《胡腾儿》：

胡腾身是凉州儿，肌肤如玉鼻如锥。桐布轻衫前后卷，葡萄长带一边垂。帐前跪作本音语，拾襟搅袖为君舞。安西旧牧收泪看，洛下词人抄曲与。扬眉动目踏花毡，红汗交流珠帽偏。醉却东倾又西倒，双靴柔弱满灯前。环行急蹴皆应节，反手叉腰如却月。丝桐忽奏一曲终，呜呜画角城头发。胡腾儿，胡腾儿，故乡路断知不知。[1]

刘诗《王中丞宅夜观舞胡腾》：

石国胡儿人见少，蹲舞尊前急如鸟。织成蕃帽虚顶尖，细氎胡衫双袖小。手中抛下蒲萄盏，西顾忽思乡路远。跳身转毂宝带鸣，弄脚缤纷锦靴软。四座无言皆瞪目，横笛琵琶遍头促。乱腾新毯雪朱毛，傍拂轻花下红烛。酒阑舞罢丝管绝，木槿花西见残月。[2]

元诗《西凉伎》：

吾闻昔日西凉州，人烟扑地桑柘稠。葡萄酒熟恣行乐，红艳青旗朱粉楼。楼下当垆称卓女，楼头伴客名莫愁。乡人不识离别苦，更卒多为沉滞游。哥舒开府设高宴，八珍九酝设前头。前头百戏竞缭乱，丸剑跳踯霜雪浮。狮子摇光毛彩竖，胡腾醉舞筋骨柔。大宛来献赤汗马。赞普亦奉翠茸裘。一朝燕贼乱中国，河湟没尽空遗

---

[1]中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组：《全唐诗中的乐舞资料》，北京：人民音乐出版社，1996 年版，第 145 页。
[2]中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组：《全唐诗中的乐舞资料》，北京：人民音乐出版社，1996 年版，第 146 页。

丘。开远门前万里堠，今来蹙到行原州。去京五百而近何其逼，天子县内半没为荒陬，西凉之道尔阻修。连城边将但高会，每听此曲能不羞?

白诗《奉和汴州令狐令公二十二韵》：

客有东征者，夷门一落帆。二年方得到，五日未为淹。在浚旌重茸，游梁馆更添。心因好善乐，貌为礼贤谦。俗阜知敦劝，民安见察廉。仁风扇道路，阴雨膏闾阎。文律操将柄，兵机钧得钤。碧幢油叶叶，红旆火襜襜.景象春加丽，威容晓助严。枪森赤豹尾，纛吒黑龙髯。门静尘初敛，城昏日半衔。选幽开后院，占胜坐前檐。平展丝头毯，高褰锦额帘。雷捶柘枝鼓，雪摆胡腾衫。发滑歌钗坠，妆光舞汗沾。回灯花簇簇，过酒玉纤纤。馔盛盘心殢，醅浓盏底黏。陆珍熊掌烂，海味蟹螯咸。福履千夫祝，形仪四座瞻。羊公长在岘，傅说莫归岩。眷爱人人遍，风情事事兼。犹嫌客不醉，同赋夜厌厌。

一、咏胡腾舞诗人之生平

盖览史料，唐代李端、刘言史二位诗人分别就各自所见胡腾舞做了正面描写，元稹和白居易的两首诗作仅从侧面提到了胡腾舞。李端所咏诗作中有关胡人或乐舞伎人的不止《胡腾儿》一首，还有《奉送宋中丞使河源》、《赠康洽》、《送古之奇赴安西幕》、《曾李龟年》等诗作。刘言史除《王中丞宅夜观舞胡腾》一诗外，尚有《偶题》、《观绳伎》、《病僧二首》、《代胡僧留别》、《送婆罗门归本国》、《赋蕃子牧马》等诗作与胡人或胡乐相关。这些存世的诗作足以说明刘、李二诗人与西域胡人、驻边官僚、伎乐舞人多有交往，对于粟特人的生活与边疆格局也有较为清晰的认知。唐人李端、刘言史、白居易、元稹均为中晚唐诗人，其中李端、刘言史二诗人经历了安史之乱，而且，两位诗人都是河北人。刘言史（742—813）是赵州邯郸人，是唐代有名的才子，他与诗人孟郊是好友，二人诗风相近，据《唐才子传》载：“（刘言史）少尚气节，不举进士……与李贺、孟郊同时为友”[①]。他还与承德节度使王武俊（契丹人）往来密切，王武俊即刘诗中所说的王中丞，曾任承德军节度使，王武俊曾举荐刘言史为枣强县令，据《唐才子传》记载，王武俊十分赏识刘言史的词艺，经常邀约刘言史一起狩猎。刘诗所描绘的胡腾舞便是其在王武俊

[①]（元）辛文房著，李立朴注：《唐才子传全译》，贵州：贵州人民出版社，1994 年，第 285 页。

府上参加夜宴时看到的歌舞情境。李端（737—784）是赵郡李氏之后，赵郡李氏是当地名门望族。其叔李嘉佑是唐代宗、唐肃宗两朝的才子。李端本人是“大历十才子”[①]之一，才情卓越，“于才子中，名响铮铮”[②]，被誉为“才子中的才子”。李端频繁出入权贵豪门，参加各种宴会，故多有描写宴会场面的诗歌，其所吟诵的《胡腾儿》一诗作于大历初年。或是宴会中的即兴之作，或是宴会后意犹未尽的回味之作。刘、李二位诗人既然都是河北人，那么，河北可能也是胡腾舞流传的地区之一，一方面，安史乱后唐朝当政者开始极力排斥在华的粟特人，唐朝统治者曾一度极力去“粟特化”。此时，由于安禄山前期的经营，河北地区成为粟特人的向往之地，大量的粟特人迁入河北；另一方面，历史上河北的古邺城曾作为北齐的都城，是魏晋南北朝时期的文化中心，这就为胡腾舞的流行提供了契机。

二、诗人眼中的胡腾舞姿

从上述诗作来看，刘诗“跳身转毂宝带鸣”[③]句与李诗，“环行急蹴皆应节”[④]句，均是对胡腾舞舞姿的动态描写，表明胡腾舞不但多有腾跳、旋转动作，而且脚部动作也较为复杂。“双靴柔软满灯前”与“弄脚缤纷锦靴软”[⑤]句，两位诗人不约而同的将目光锁定在舞者的脚部动作上，印证了舞者脚下动作很有吸引力，诗中舞者脚穿长靴，动作琐碎繁杂、小范儿灵活、刚柔相济、快慢交织，让人看的天旋地转、眼花缭乱，似乎让人产生了幻觉，难以分清哪里是灯，哪里是舞者的脚。此处诗人还指出了舞蹈的时间是在晚上，这可与白诗“回灯花簇簇”、刘诗“残月”相互印证，证明三位诗人皆是在晚宴中欣赏到的胡腾舞。李诗“扬眉动目踏花毡”[⑥]句，是对舞者头部及面目神态的描模，舞者并非机械呆板的表演，而是“摇头撼目、或踊或跃、乍动还息”[⑦]，面部表情丰富，以至于达到了眉目传情的艺术效果。而“摇头撼目”通常是舞者头部动作较多，身体动作较少，在头部和颈部晃动的同时，也伴随有眼睛和眉毛的动作，这在今天的哈萨克族、乌兹别克族、维吾尔族等民族的舞蹈中依然十分常见，舞者利用眼神来传情达意，以使舞蹈更加精彩诱人，也让观者增加了参与感。李诗所谓“环行急蹴皆应节”[⑧]大盖同张庆捷先生所言，舞者的舞蹈幅度有限于毯子的面积，但刘诗有“跳身转毂宝带鸣”[⑨]句，这就意味着舞者是有旋转动作的，而且旋转速度如车轮般快速，就连腰带上的配饰都发出了清脆的声响。从“蹲舞”、“跳身转毂”、“弄脚缤

[①]（元）辛文房著，李立朴译：《唐才子传全译》，贵州：贵州人民出版社，1994 年，第 223 页。
[②]（元）辛文房著，李立朴译：《唐才子传全译》，贵州：贵州人民出版社，1994 年，第 241 页。
[③]中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组：《全唐诗中的乐舞资料》，北京：人民音乐出版社，1996 年版，第 146 页。
[④]中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组：《全唐诗中的乐舞资料》，北京：人民音乐出版社，1996 年版，第 145 页。
[⑤]中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组：《全唐诗中的乐舞资料》，北京：人民音乐出版社，1996 年版，第 145—146 页。
[⑥]中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组：《全唐诗中的乐舞资料》，北京：人民音乐出版社，1996 年版，第 146 页。
[⑦]（唐）杜佑著，颜品忠等校：《通典·乐典》，湖南：岳麓社社，1995 年版。
[⑧]中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组：《全唐诗中的乐舞资料》，北京：人民音乐出版社，1996 年版，第 146 页。
[⑨]中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组：《全唐诗中的乐舞资料》，北京：人民音乐出版社，1996 年版，第 145 页。

纷”“乱腾新毯”看，胡腾舞不仅给观者带来了速度和激情的快慰，还透露出舞者对低、中、高三层舞蹈空间的合理运用，以至于达到“皆瞠目”、“观者悲”的演出效果。李诗“丝桐忽奏一曲终，呜呜画角城头发”与刘诗“酒阑舞罢丝管绝，木槿花西见残月”，[①]描述的是酒干舞罢、肴核既尽、残月高悬、东方既白的晚宴结束场面，同时也可从两位诗人的诗句中看出，胡腾舞是整场宴会的最后一个节目。唐人在描绘曲终人散时，通常用“画角”一词来表示夜深人静，如章碣《陪浙西王侍郎夜宴》的末句“小儒末座频倾耳，只怕城头画角催”[②]。

李诗有“反手叉腰如却月”句，关于此处的舞蹈动态，笔者试作三种推测：一、如按照向达先生的猜想：“首足如弓形，反立毯上，复又腾起”[③]。那么可以设想，此种舞姿的动态形象与今天的男子技术动作——小翻儿极为相像，亦或小翻后紧接双飞燕，并且还有可能是一次连续翻了两个以上，如此以来，舞者既能呈现“叉腰”之态，又能展现“却月”之姿；二、从舞蹈解剖学的角度来看，纵然是男性舞者也很难保持以“却月之姿”来进行“环形急促”、“转身跳毂”等舞蹈过程，笔者推想这种舞姿可能是舞者将身体腾于半空后，以胯部为轴心，上半身与下半身在最大范围内相互对折、贴近，双手在空中相扣或相握，双腿交叉或相并，这样舞者的身体可在空中形成优美的弧线，也可呈现“却月之姿”与“反手之态”；三：诗人往往喜欢以夸张、想象的手法来描模事物，“反手叉腰如却月”的舞姿形态既是诗人在观看了胡腾儿的表演后，将自己脑海中的舞蹈过程加以回想、连缀，故而形成“反手叉腰如却月”的舞蹈形态。因为笔者在观摩比对数十幅胡腾舞图像后，并未发现有任何一幅舞姿与诗人的描述完全吻合，没有发现用手（或反手状）叉腰同时又身姿如月的造型。图像中有多处叉腰舞姿，如河南安阳北齐范粹墓出土的胡腾舞姿、宁夏灵武北齐彩绘扁壶上的胡腾舞形象、陕西礼县唐昭陵陵园出土的玉铊尾胡腾舞图像等。也有双手相扣于头顶，整个身体呈现却月一般的情态，如英国巴斯东亚艺术博物馆藏玉板带胡腾舞、河南安阳修定寺胡腾舞浮雕、西安丈八沟唐代窖藏出土伎乐纹白玉带铊尾胡腾舞形象，上述舞姿形象均是双手相连、身呈“却月”，但唯独不见诗人所谓“反手叉腰如却月”式的舞姿动态。

[①]中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组：《全唐诗中的乐舞资料》，北京：人民音乐出版社，1996年版，第145—146页。

[②]见章碣·《陪浙西王侍郎夜宴》。

[③]向达：《唐代长安与西域文明》，北京：生活·读书·新知三联出版社，1954年，第65页。



图 64 安阳北齐石棺床胡腾舞

从刘、李二诗看，刘诗中所说的"蹲舞"可能是舞者蹲下来舞蹈的动态，这种舞姿在法国吉美博物馆收藏粟特石棺床上有所体现（图 64），在唐代众多的玉板带组合中也多有体现。所谓"急如鸟"，亦如前文所述，有蹲身则必有起身，此处可能是舞者快速的蹲起动作。刘诗"手中抛下葡萄盏"与李诗"醉却东倾又西倒",都说明胡腾儿是在饮酒之后才开始起舞，这里与元稹所说的"胡腾醉舞筋骨柔"，白居易所说的"过酒玉纤纤"句不谋而合，均有在酒宴中观舞取乐、以舞助兴的意思，而且李端诗句中有表现胡腾舞醉酒后的步态，同时，元稹诗也为我们营造了一番舞者醉舞的景象，一幅舞者在醉意浓浓中起舞的画面复现在眼前。只见那筋骨柔软且富有弹性的粟特美少男在昏暗的灯光下激情舞动着，一会旋转，一会跳跃。在已知的胡腾舞图像中，也有很多表现胡腾舞与酒的关系的，例如，在粟特扁壶上出现的众多胡腾乐舞的画面，而粟特扁壶最常见的功能就是用来盛酒，还有安伽墓、史君墓、虞弘墓等众多墓葬均有宴饮乐舞场面。其中形象最为生动的就是唐代鎏金胡腾舞俑，舞俑身后背着一个酒葫芦，其右手正举着来通杯，做出一副正欲饮酒的模样。如果将李诗"东倾西倒"句、刘诗"葡萄盏"句、元诗"筋骨柔"句加以纵向连缀，则完全可以看做是一个逐渐递进的、水到渠成的剧情展现，即舞者经历了从祝酒——小酌——初醺——豪饮——大醉——抛盏——狂舞，这样一个渐次的过程，伴随着舞者个人情感升温，其演绎情境也经历了致语——拾襟搅袖——转身跳股——弄脚缤纷——环形急促——乱腾新毯——东倾西倒——反手叉腰——扬眉动目——红汗交流——酒阑舞罢——城头画角，这样的歌舞场景。

三、诗人眼中的胡腾舞音乐、服饰及其他

将刘诗"横笛琵琶"句与墓葬中的乐舞图像结合，再将文献载述与之互证可知。胡腾舞的伴奏乐器主要有：横笛、琵琶、箜篌、铜钹、筚篥、排箫、筝、笙、拍板、洞箫、曲颈琵琶、腰鼓、方响、答腊鼓，还有击掌为节和现场唱和的情况。通过观

察大量的图像资料，胡腾舞在演出时所使用的乐器或多或少，可根据具体需要自由组合，其中出现频次最多的是横笛与琵琶。上述乐器也常见于隋唐的部伎乐舞中，尤其是《康国乐》、《安国乐》中的乐器，与胡腾舞伴奏乐器多有相似之处，其在风格上较为接近坐部伎，技艺相当高超。关于胡腾舞伴奏乐队具体使用的是何种乐曲，任半塘先生曾指出："胡腾之乐曲，可能为凉州大曲，亦可能为醉胡子杂曲[①]"。"醉胡子杂曲"在《教坊记》中有所所载述，在陈旸的《乐书》中也记载有童舞"醉胡"的舞服，该曲在今天的日本国尚有流传，日本伎乐团体将其称之为"醉胡"、"酒胡子"、"酒公子"、"胡饮酒"等，大概取胡人醉酒之意，日本正仓院至今收藏有演奏"醉胡子曲"时的服饰——"醉胡袍"[②]。任先生认为："胡腾之舞则刚柔相济，胡腾之乐又胡汉交融[③]"。若依任先生之言，胡腾舞的伴奏乐器是胡汉皆有，这在已见的胡腾舞图像中也得到了颇多印证，在众多的胡腾舞演出场面中不仅有筚篥、箜篌等西域乐器，也有排箫等汉族乐器。

刘诗的"织成蕃帽虚顶尖，细氎胡衫双袖小"[④]句，与李诗的"桐布轻衫前后卷，葡萄长带一边垂"[⑤]句，有着异曲同工之妙，都是描写胡腾儿所穿服饰的。刘诗中的舞者头戴虚顶尖帽，身着窄袖翻领长袍。需要注意的是，两位诗人虽然都是描绘舞者服饰，但又不尽相同，刘诗所云"细氎胡衫双袖小"[⑥]说明舞者所穿为窄袖式舞服，唐代鎏金胡腾舞佣所着服饰即为"小袖"，其中，"氎"指是中亚的木棉布；李诗"桐布轻衫前后卷"以及白居易诗"雪摆胡腾衫"，实则为"大袖"式舞服，其中的"桐布"则指的是白氎，即白色的木棉布，唐代苏思勖墓、五代冯晖墓中的胡腾舞者都是"大袖"式的服装。而就舞者帽饰而言，刘诗中舞者戴的是边缘饰有"织成"[⑦]的虚顶尖帽，李诗中舞者戴的是缀有珠饰图案的粟特式胡帽。舞者帽檐无论是以"织成"为饰还是以点缀以珠，其目的都是为了增强舞动的效果，使舞蹈产生流光溢彩的艺术效果。李诗中的"踏花毡"、"环形急促"句，刘诗中的"乱腾新毯"句，白诗中的"平展丝头毯"句。都是对舞者脚下所踏之毯的描绘，结合图像资料来看，胡腾舞多是在舞筵上起舞，而舞者脚下所踏之舞筵不一而足，有圆毯，如冯晖墓、虞弘墓中的舞者，以及大量的唐代玉板带上的舞者；有方毯，如唐代苏思勋墓中的舞者；有脚踏莲花台的舞者，如唐代鎏金胡腾舞佣；也有脚下无毯的舞者，如安伽墓中的舞者。其中"乱腾"一词是指舞蹈动作非常的激烈，是舞蹈的高潮部分，舞的也最快。此时的配乐也是快速的"遍头促"。向先生认为："环形急促"、"跳身转毂"是胡腾舞"大率动作甚为急剧，

[①]任半塘：《唐戏弄》，上海：上海古籍出版社，1984 年版，第 545 页。
[②]任半塘：《唐戏弄》，上海：上海古籍出版社，1984 年版。
[③]任半塘：《唐戏弄》，上海：上海古籍出版社，1984 年版，第 552 页。
[④]中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组：《全唐诗中的乐舞资料》，北京：人民音乐出版社，1996 年版，第 146 页。
[⑤]中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组：《全唐诗中的乐舞资料》，北京：人民音乐出版社，1996 年版，第 145 页。
[⑥]中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组：《全唐诗中的乐舞资料》，北京：人民音乐出版社，1996 年版，第 146 页。
[⑦]笔者注："织成"，也叫"织绒"、"绒"，是古代一种以彩丝或金缕织出来的名贵织物，这种织物主要用于皇家贵族服装上的奢侈品，清人任大椿在《释缯》中解释："不假他物为质，自然织就，故曰织成。"

多取圆形[①]"。张庆捷先生进一步解释"多取圆形"的原因是："从虞弘墓石堂图像中可以找到原因，是因舞者只限于在一小圆毯上舞蹈[②]"。向、张二人就史料而言，各自述说皆能令人信服，但由于受到文献或图像资料的限制，其描述均略显单薄。向先生所谓"多取圆形"不无道理，张先生所云"舞者只限于一小圆毯上舞蹈"[③]也未尝不可。前文已述，舞者脚下所踏舞筵形制各异。故笔者以为，胡腾舞不仅是受到圆毯限制而"多取圆形"，而是胡腾舞本身也可能有绕圆而舞的动作，况且也有很多在空地上舞蹈的胡腾舞形象。张先生认为虞弘墓中踏圆毯而舞的舞者，是诗句"乱腾新毯"、"扬眉动目踏花毡"[④]的正解，笔者以为大盖无误，但至于"新毯"与"花毡"具体是何种样式的毯子，因诗文语焉不详，尚且存疑。

李端诗"葡萄长带一边垂"[⑤]句，舞者腰间系带形象十分常见，而且大都束着带有葡萄叶图案的黑色长带，带端常常掖在腰间。李诗"帐前跪作本音语，拾襟搅袖为君舞"[⑥]句与白诗"高褰锦额帘"、"过酒玉纤纤"句。其中的"帐前"、"锦额帘"、"过酒"，均喻示了舞者跳舞的场域是在室内。这在已出土的粟特贵族墓葬中，就有很多墓主人在帐篷里饮酒，舞者在帐篷前跳舞的场景。"本音语"大盖系指舞者在起舞之前先略蹲用粟特语致词问好，介绍所跳之舞，很像是宋代队舞中"竹竿子"在引队和遣队时的致语，也有类于如今节目主持人的报幕环节。舞者不仅腰间系有黑色长带，往往双肩有锦帛飘飞，"拾襟搅袖"[⑦]说的是舞者所用绕肩锦帛以及手臂上的长袖随风飘摆，但不论是"搅袖"还是甩袖，都必须先"拾袖"，即先将长袖收回手中，才能甩出或进行搅动。

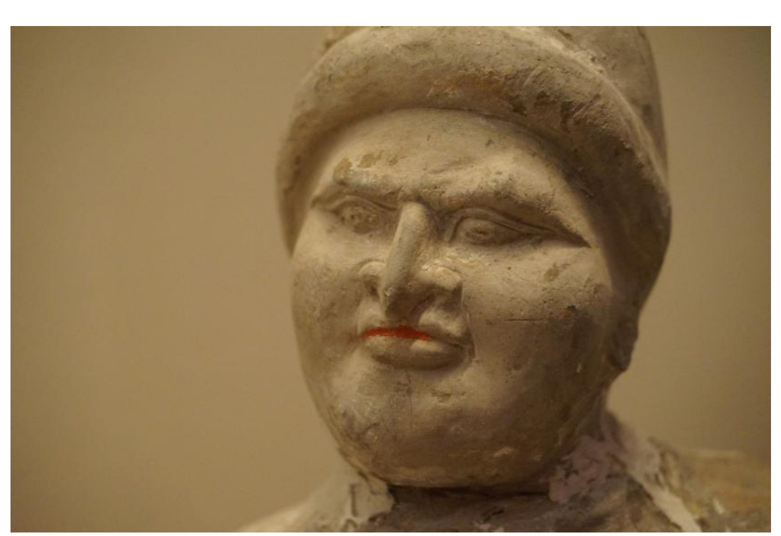


图 65 粟特人五官图（摄影：刘洪昕）

[①]向达：《唐代长安与西域文明》，北京：生活·读书·新知三联出版社，1957 年版，第 65 页。
[②]张庆捷：《胡商胡腾舞与入华中亚人—解读虞弘墓》，山西：山西出版集团，2010 年版，第 139 页。
[③]同上注。
[④]中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组：《全唐诗中的乐舞资料》，北京：人民音乐出版社，1996 年版，第 146 页。
[⑤]中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组：《全唐诗中的乐舞资料》，北京：人民音乐出版社，1996 年版，第 146 页。
[⑥]同上注。
[⑦]同上注。

从唐人诗词来看，“石国胡儿人少见”与“胡腾身是凉州儿”句，[①]所指胡腾儿应系故乡为中亚的石国人，前者应是寓居中原的粟特少年胡儿，后者当是长期流寓在凉州（今甘肃武威）的粟特胡儿。向达先生用以诗证舞的方法，曾就刘、李二诗作解道：“就刘、李二诗观之，胡腾舞大约出于西域石国，舞此者多属于石国人。[②]”李诗又云“肌肤如玉、红汗、腰如却月”[③]，可知其所见舞伎是一位粟特美少年。若“石国胡儿”与“凉州胡儿”相比较，显然前者是更加地道的粟特胡儿（图 65）。任半塘先生在《唐戏弄》中有：“据李诗，此剧演于洛阳，演员用真胡儿[④]”的推测，这一结论与向达“胡腾儿为印欧族之伊兰种人[⑤]”的观点颇为相似。

李诗末句“胡腾儿，胡腾儿，家乡路断知不知？”[⑥]此句看似拮问舞者，实则是诗人暗自神伤。唐代宗时，河西、陇右二十余州被吐蕃占领，留寓该地的胡人再次飘无定所，以歌舞为生。诗句饱含作者对国土丢却的哀伤，这又与元微之的《西凉伎》颇有异曲同工之妙。刘诗所云“西顾忽思乡路远”[⑦]与李诗“故乡路断知不知”[⑧]，白诗“泣向狮子涕双流”、“哀吼一声观者悲”。所寄托的是同一种情愫，这其中既有对胡腾儿背井离乡现实的关照与同情，也有诗人痛失国土的忧愤情怀，诗句互为映衬，歌舞相互弥彰，此处的舞蹈和伴奏应都是抒情的慢板，以便表达舞者舒缓低沉的情绪,恰好可与快板的急速、热烈形成鲜明对比。而舞蹈的顺序似乎又较为固定，故笔者推想胡腾舞可能具有相对完整的表演结构。

第二节　其他史料中的胡腾舞

除了上述诗人对胡腾舞的描写以外，还有部分史料也对胡腾舞有所载籍。通晓音律的段安节将胡腾舞划归于唐代健舞类，宋人陈旸的《乐书》以及元人脱脱所主撰的《宋史·乐志》均将“醉胡腾队”载入宋代队舞——小儿队中，并详细刊载了舞“醉胡腾队”时舞者所穿的服饰。还有《杜诗镜铨》、《杜诗详注》、《读杜心解》、《唐音癸签》、《唐戏弄》、《唐代长安与西域文明》、《胡商 胡腾舞与入华中亚人——解读虞弘墓》等书籍中均对胡腾舞有不同程度的载述。

一、唐代其他史料中的胡腾舞

段安节所撰《乐府杂录》是一部乐舞史料论著，该杂录成书于唐朝末年（894 年），收录了唐代以前的乐舞情况，是研究唐代音舞、舞蹈、百戏的专门著作。段氏是唐

[①]中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组：《全唐诗中的乐舞资料》，北京：人民音乐出版社，1996 年版，第 145—146 页。
[②]向达：《唐代长安与西域文明》，北京：生活·读书·新知三联出版社，1957 年版，第 56 页。
[③]中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组：《全唐诗中的乐舞资料》，北京：人民音乐出版社，1996 年版，第 145 页。
[④]任半塘：《唐戏弄》，上海：上海古籍出版社，1984 年版，第 541 页。
[⑤]向达：《唐代成长安与西域文明》，北京：生活·读书·新知三联书店出版社，1957 年版，第 56 页。
[⑥]中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组：《全唐诗中的乐舞资料》，北京：人民音乐出版社，1996 年版，第 145 页。
[⑦]中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组：《全唐诗中的乐舞资料》，北京：人民音乐出版社，1996 年版，第 146 页。
[⑧]中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组：《全唐诗中的乐舞资料》，北京：人民音乐出版社，1996 年版，第 145 页。

代的显贵大族，其父曾为掌管礼乐的太常寺少卿，其祖父更是官职宰相，他本人也是国子监司业，诗人温庭筠的女婿，他自幼善通音律，颇知乐舞，故而能撰《乐府杂录》。其中，《乐府杂录》舞工条记载有："舞者，乐之容也。有大垂手、小垂手，或象惊鸿，或如飞燕。婆娑，舞态也；蔓缀，舞延也。古之能者不可胜记。即有健舞、软舞、字舞、花舞、马舞。健舞曲有棱大、阿连、柘枝、剑器、胡旋、胡腾。软舞曲有凉州、绿腰、苏合香、屈柘、团圆旋、甘州等"[①]。如段氏所言，他把来自西域舞风雄浑健朗的胡腾、胡旋、阿连、柘枝等舞列入健舞，这与成书于盛唐时期的《教坊记》有很大不同，盛唐崔令钦编著的《教坊记》主要记述了唐代宫廷教坊的构成、流变以及乐舞名目，还有乐舞伎人的生活状况及演出状况。其书载："《垂手乐》、《回波乐》、《兰陵王》、《春莺啭》、《半社渠》、《借席》、《乌夜啼》之属谓之'软舞'，《阿辽》、《柘枝》、《黄獐》、《拂林》、《大渭州》、《达摩支》之属谓之'健舞'[②]"。由是观之，二人所列"健舞"共有 11 种，"软舞"共有 13 种。但仅"柘枝"一舞，两人均将其列入"健舞"类。两书所列舞蹈名目相差甚远，这说明从崔令钦到段安节，从盛唐到唐末的百余年间唐代舞风发生了很大的流变，其舞蹈种类的划归会伴随着舞蹈风格的流变、发展而不断更新。如中亚传来的柘枝舞在历经百余年中原乐舞审美观念的浸染后，由原来铿锵刚劲的健舞柘枝演变发展出了婉转柔美的软舞屈柘枝。其中，胡腾舞、胡旋舞、柘枝舞、拂林舞、大渭州、达摩支均是来自西域的乐舞，这些西域乐舞占据了"健舞"总量的一半以上，名目众多的胡舞在中原的传播与盛行大大影响了唐人对舞蹈的分类。胡舞的奔放、狂野、厚重、直爽、坚实、铿锵、刚劲、雄健、朴实、古拙、洒脱、矫健等风格特点，深刻的影响到有唐一代的舞蹈审美趋向。唐代的"健舞"和"软舞"演出规模不甚宏大，多半是独舞或者对舞，但通常舞艺精湛高潮。唐代文献将同属粟特人的胡腾与胡旋分别述之，并置之于不同的舞蹈类属当中，说明唐人已经对粟特舞蹈风貌了然于胸。

二、宋及宋以后史料中的胡腾舞

宋元之际学人马端临所撰《文献通考》载："软舞，唐开元末，有乐人祟胡子软舞，其腰支不异女郎也。然舞容有大垂手，有小垂手，或像惊鸿，或如飞燕。婆娑，舞态也，蔓延，舞缀也。然则，软舞盖出体之自然，非此类与！健舞，唐教坊乐：垂手罗、迴陂乐、兰陵王、春莺啭、半社渠、借席、乌夜啼之属，谓之软舞；阿辽、柘枝、黄章、拂林、大渭州、达摩支之属，谓之健舞。故健舞曲有大杆、阿连、柘枝、剑器、胡旋、胡腾；软舞有凉州、苏合香、柘枝、团圆旋、甘州等。[③]"同书又载："队舞之制，其名各十。小儿队凡七十二人……四曰：醉胡腾队，衣红锦襦，系

[①]（唐）段安节：《乐府杂录》，上海：古典文学出版社，1957 年版，第 28 页。
[②]（唐）崔令钦：《教坊记》，上海：古典文学出版社，1957 年版，第 6 页。
[③]（宋）马端临：《文献通考·乐考》，北京：中华书局出版社，2011 年版，第一百五十五卷第 4382 页。

银鞊鞢，戴毡帽……[①]”马端临不仅将胡腾舞划为“健舞”，更将其列为宋代队舞小儿队当中。陈旸也在《乐书》中记载了舞“醉胡”时演员们所穿的服饰，其书“童舞”条载：“圣朝禁坊所传杂舞有舞童六十四人，引舞二人，卯童四人，作语一人，凡总七十一人，舞名有十焉……醉胡之舞衣红锦襦银鞊鞢毡帽[②]”。书中所谓的 “醉胡”实际上就是宋代的队舞——醉胡腾队。《宋史·乐志》的记载可以为之佐证，《宋史》“乐志十七”载“队舞之制，其名各十。小儿队凡七十二人：……四曰醉胡腾队，衣红锦襦，系银鞊鞢，戴毡帽；……[③]”

马端临（1254—1323 年）所修《文献通考》约成书于元大德十一年（1307 年），于泰定二年（1325 年）付印。元人脱脱担纲编纂的《宋史·乐志》是从至正三年三月（1343 年）开始修撰，故《文献通考》的成书时间显然早于《宋史·乐志》。马端临所撰《文献通考》中关于唐代“健舞”与“软舞”的分类问题上，显然是参考了唐人段安节的《乐府杂录》一书。而《宋史·乐志》所载“醉胡腾队”则可能从马端临处做了借鉴。“队舞”至迟到唐代已经出现，唐代宫廷宴乐有《叹百年队》、《菩萨蛮队》，王建《宫词》中有“春设殿前多队舞”句。宋代队舞是在唐代多段体歌舞套曲——大曲的基础上，加以诗歌、道白分成若干段落来表演的多场歌舞形式。具有一定的程式性和综合性。马端临等将胡腾舞纳入宋代队舞行列，名曰“醉胡腾队”，这一方面是因为该队舞是胡腾舞的序曲，另一方面，马氏依然以“醉”字为其命名，说明宋代“醉胡腾队”也与酒有很大关系。胡腾舞在中原地区历经魏晋隋唐的长期发展演变后，在表演程式上已经建立了明显的程式化规范与综合性套路。这一时期的胡腾舞不再是单纯传情达意的舞蹈节目了，应是在胡腾舞的表演过程中添加了若干情节、歌曲、诗词等内容，并具有朗诵、对话、独白、歌与舞等多种表演角色的设置。近人任半塘在其《唐戏弄》一书中详实的论述了胡腾舞与《西凉伎》二歌舞互相穿插的史实，任先生认为“胡腾歌舞戏系出《西凉伎》的前身”[④]。

清人杨伦笺校注《杜诗镜铨》时，对胡腾舞做了些许载述，他在《观公孙大娘弟子舞剑器行并序》一文中对胡腾舞有所旁涉，他引段安节《乐府杂录》将胡腾舞归之为“健舞”类。其文如下：“段安节《乐府杂录》：健舞曲有棱大、阿连、柘枝、剑器、胡旋、胡腾等；软舞曲有凉州、绿腰、苏合香、屈柘、团圆旋、甘州等。[⑤]”巧合的是，清人仇占鳌和浦起龙也分别在《杜诗详注》与《杜诗心解》中，将胡腾舞列入“健舞”类。但需要注意的是，李淼在《唐代胡腾舞形态考》一文中关于“序中记载有胡腾舞，并将之归为健舞类”[⑥]的说法尚有待商榷，原因有二，其一：杜甫

[①]（宋）马端临：《文献通考 • 乐考》，北京：中华书局出版社，2011 年版，第一百四十六卷第 4403 页。
[②]（宋）陈旸：《乐书 • 俗部 • 童舞条》，卷一百八十四。
[③]（元）脱脱等著，中华书局编辑部校：《宋史》卷十七，北京：中华书局出版社，1974 年版。
[④] 任半塘：《唐戏弄》，上海：上海古籍出版社，1984 年版，第 529 页。
[⑤]（唐）杜甫撰，（清）杨伦笺注：《杜诗镜铨》，上海：上海古籍出版社，1982 年版，第 882 页。
[⑥] 李淼：《唐代胡腾舞形态考》，《北京舞蹈学院学报》，2018 年第 4 期，第 47 页。

（712—770 年）为盛唐诗人，其诗作的创作时间也必然被框定在盛唐时期，而段安节的《乐府杂录》成书于唐末；其二；在《杜诗镜铨》中可见有笺注者杨伦所引清人仇兆鳌的言论，故文中有关胡腾舞言论应当是三位笺注者援引于《乐府杂录》，而并非杜甫本人将胡腾舞归类为"健舞"。明人胡震亨在《唐诗癸签》书中载："软舞曲垂手罗、兰陵王、回波乐、春莺啭、乌夜啼、半社渠、借席、凉州、屈柘枝、团乱旋、甘州、绿腰、苏合香；健舞曲拂林、黄章、柘枝、大渭州、达摩支、大杆阿连、阿辽、剑器、胡旋、胡腾儿出安西。珠帽、桐布衫、双靴，及手叉腰，应曲节舞。李端诗云：洛下词人抄曲与。知舞曲非一矣[①]"。此处胡震亨也是誊传了前人关于胡腾舞的论述，又进一步指出胡腾舞的舞蹈与音乐并非出自一处。

[①]（明）胡震亨：《唐音癸签》，上海：上海古籍出版社，1981 年版，第 156 页。

结 语

一、胡腾舞对中原舞风的影响

胡腾舞于汉末魏初时自中亚粟特地区传入我国，在经历了北魏、北齐、北周等入华黄金期的大量传播后，造极于隋唐时期，并于中晚唐时期最为风靡，尤其是开元、天宝年间被中原社会广泛接受，形成了独领风骚之势。安史乱后，胡风戛然而止，胡舞随之式微。到了宋代，胡腾舞发展成为多人共舞的队舞形式，在两宋“陆路”断绝，“海路”开辟的时代背景下，一方面，胡腾舞失去了“源头活水”，另一方面，中原反胡情绪高涨，胡腾舞再度沦为与中原礼教相悖的“他者之舞”，终究走上了亡佚之路，逐渐的退出了历史舞台，这仿佛也是众多入华胡舞难以摆脱的宿命。胡腾舞几经传承与流变，主要流传在我国甘肃、宁夏、内蒙古、陕西、河南、山西、河北、山东以及湖南等广大汉族地区。并呈现出从西方向东方，从北方向南方逐渐传播的趋向，最后出现在湘瓷印模画之上，胡腾舞自中亚到中土，最后在中原颇受欢迎，走出了一条从西到东、从源到流的传播之路。

从胡腾舞文物分布和文献记载看，胡腾舞在舞蹈前常有“致语”或“饮酒”环节；在胡腾舞的受众人群中，舞胡腾的有粟特孩童、粟特成年人和汉族成年人，冯晖墓中还出现了女性舞胡腾的形象；在舞蹈形式方面，主要以独舞为主，也有二人对舞形式，后期还发展出多人共舞的队舞形式；从来源上看，虽然胡腾舞从粟特石国传入中原，但并不是说仅就石国一国所有，种种迹象表明，安国、史国、鱼国等粟特国家均有粟特舞蹈流行，也可能是胡腾舞的原产地。只不过是石国的胡腾舞流传最广，也最受欢迎。通过唐诗来看胡腾舞的演出场域，刘言史是在成德军节度使王武俊的府宅晚宴中观看的胡腾舞；而李端则是在与“安西旧牧”、“落下词人”等人的宴会中观赏的胡腾舞，想必这也绝非是寻常人家的晚宴；白居易是在亳州节度使令狐彰的晚宴上欣赏到的胡腾舞；元稹更是在哥舒翰的“开府高宴”上看到的胡腾舞。诗人们以精炼隽永的辞藻来描绘胡腾舞，至少透露出两个信息：一、胡腾舞的表演过程必然异常精彩，刚柔并济、乍动乍息，令诗人们观舞起兴、缘物而发。二、王武俊、令狐彰、哥舒翰以及安西旧幕、洛下词人都是唐代社会的达官显贵，说明胡腾舞在汉族及粟特族，乃至契丹族的上层社会中都很受欢迎。这一点从图像资料也可以得到很好的佐证，如安伽、虞弘、史君、范粹、苏思勋、冯晖等众多贵族墓葬中都出土有胡腾舞图像。

胡腾舞入华初期，舞者服饰以圆领或翻领长袖紧身袍为主，并脚踏长靴，头戴毡帽，腰间系带。伴奏乐器多使用横笛、琵琶、铜钹、箜篌、筚篥等西域乐器，并常有击掌伴奏者或唱和者，舞姿程式上形成了以“踏足甩袖式”、“扭胯举手式”为主要形式。北朝时期，胡腾舞尚处在原生态况味的历史阶段，隋唐时期，胡腾舞舞姿程

式上多呈现“抬腿扣手式”，腾踏跳跃明显，服饰上有明显汉化痕迹，肩膀多见帔带，出现上身着短袖衫的现象。伴奏乐器方面已有少量汉族乐器的加入，如筝和笙。这一时期，舞者脚下圆毯最多，莲花台次之，方毯最少，也有无毯的情况。在表演形式上二人对舞形式有所增加。唐末宋初，胡腾舞华化已深，无论是在舞蹈语汇上，还是在服饰、音乐等方面都加入了大量的中原汉族文化元素，在表演形式上不仅出现了多人起舞的队舞形式，甚至还出现了女子对舞形式。如前文所述，在粟特扁壶、玉板带、墓室壁画等文物中出现大量的胡腾舞形象，玉板带与扁壶都是粟特人日常生活之物，其上所刻画的胡腾舞形象想必都是胡腾舞精彩瞬间。而在墓室壁画与浮雕中出现的大量胡腾舞画面，笔者认为，这可能与粟特人“事死如事生”的生死观念息息相关，粟特人以故乡的舞蹈来陪伴守护自己，用故乡的胡腾舞来寄托和传递对故乡的哀思之情。

胡腾舞在历经了长期的嬗变与华化后，俨然成为中原的主流舞蹈种类之一，它以活泼洒脱的表演形式冲击了严重程式化、枯燥死板的中原宫廷舞蹈，给中原舞蹈注入了勃勃生机。它已不再单纯的作为一种胡舞而存在，而是被列入中原健舞行列。胡腾舞在表演形式与表演风格上的华化，都可视为胡腾舞与汉族舞蹈在形式与审美上的双重相交融后产生的。从图像资料来看，胡腾舞在入华后的数百年间，不断与中原舞蹈相互融合，最终成为与中土、尤其是大唐时代风貌和审美范式相契合的舞蹈种类，大唐时期的中原社会在对待胡腾舞的问题上，显然已成功摆脱了“他者之舞”的偏见，这让来自中亚的胡腾舞在中原舞林占有一席之地，成为中原舞苑的主流舞蹈之一。胡腾舞春风化雨般的改变着中原汉族原有的舞蹈观念，影响了新的中原舞蹈审美趣味的建立，活跃了中原的舞蹈文化，在一定程度上改变了中原社会的文化休闲方式。以胡腾舞为代表的西域舞蹈的东传，也为中原诗歌的创作提供了大量素材，它促进了中原诗歌文化的繁荣发展，尤其唐诗中描写外来舞蹈的作品不计其数。刘言史在欣赏了胡腾舞以后，为后人留下了《王中丞宅夜观舞胡腾》中的优美句诗，元稹在观赏了胡腾舞以后，也写下了名篇《和李校书新题乐府十二首·西凉伎》。唐代李白、杜甫、白居易、岑参、李贺、李端等等，一大批诗人巨子都曾为西域舞蹈的热情奔放、域外情调所感染，并为之填词赋曲，西域舞蹈的传入极大的丰富诗人们的创作领域。

二、胡腾舞在中西舞蹈交流史上的意义

前文所引《周礼·春宫》的载述，说明我国自周代已经有了专门管理四夷乐舞的官员，也就是说，至迟在周代西域乐舞就开始了它的东传之路。西域乐舞的东渐现象由来久矣，张骞开通西域后，西域舞乐便与其他方物一同源源不断的东传中原。自魏晋已降而至隋唐，胡舞胡乐的东渐之风形成了我国文化史上不可小觑的文化交

流现象，极具西域风格的胡族乐舞艺术伴随着粟特贾胡的东来被大量带到广大中原地区，仅唐代《十部乐》中就有七部是来自域外的乐舞，其中的《康国乐》、《安国乐》和《礼毕》更是直接来自中亚粟特地区，他们与中土原有乐舞艺术相融合，从而形成新的乐舞种类，给中原人们带来审美愉悦的同时，也在潜移默化的影响着中原的乐舞风格与乐舞观。中古时期，以“三大西域乐舞”为代表的胡舞东渐之风，给中原舞苑注入了新的生机，不仅丰富了中原舞乐的内容，也使其更加的千姿百态、争奇斗艳，极富域外风情与印记。作为“三大西域乐舞”之一的胡腾舞，自东传之日起，便受到中原汉族的追捧，其间竟达数百年之久。

从中国舞蹈史的纵向视野来看，西周所创制的乐舞文明在经历了春秋战国的板荡之后，基本上已经徘徊在“黄钟毁弃、瓦釜雷鸣”的边缘境地，勉强维系到秦汉时期全面崩陷。自汉至南北朝，清商乐舞代而兴之，但整体而言依旧没有摆脱“礼崩乐坏”的桎梏。魏晋时期，以胡腾舞为代表的胡舞东渐之风大开，海量西域舞蹈的东传为中原乐舞注入了一股新鲜血液，中原与西域两股舞蹈的交织与汇聚，创造了灿烂的中原舞蹈文化。旋至隋唐，舞蹈艺术大放异彩，成为表演艺术领域里的独领风骚者，造就了中国舞蹈史上的一大高峰。胡腾舞刚柔并济的律动，胡汉交融的乐音，还有那富有异域风情的粟特服饰以及迥异于中原地区长期以来典雅端庄、柔媚纤丽的传统舞风，很快受到中原汉族的喜爱、传跳，进而风靡整个社会。丰富了中原舞蹈的语汇，改变了人们对待胡舞的态度，在冲击着中原舞风的同时也默默改变了中原舞蹈古老单一的审美习惯。

斯人虽去，其舞犹存！精明干练的粟特人虽早已消失在岁月的长河中，矫健飒爽的胡腾儿也湮没在历史的大漠里。但粟特民族的消失还不能等同于粟特文化的消亡，来自文明十字路口的粟特民族，其在“丝路”之上所充当的枢纽与使者的身份，不应被历史所遗忘，而这恰是历史的意义所在！钱穆先生所谓要对以往之历史怀有“温情与敬意”[①]，实则大略如彼。胡腾舞于汉末魏初时期传入我国境内，而在此之前，中原舞蹈以长袖袅袅、细腰欲折、身姿摇曳为主要风貌，舞者们或踏盘、或挥巾、或模拟鸟兽之情态，极少有令人惊叹的纵横腾踏的新颖舞蹈形式。粟特人豪放、健朗的民族性格以及胡腾舞矫捷、明快、活泼、俊俏的舞蹈风貌，恰与当时开放、向上的时代精神相吻合，符合时人的欣赏趣味和审美要求。胡腾舞以质朴健朗的舞风迅速博得了中原社会的喜爱，实现了从胡人到汉人、从民间到宫廷的舞蹈蜕变之路。

胡腾舞的入华给中原舞蹈注入了新鲜血液，同时胡腾舞也受到中原舞风的熏染。入华胡腾舞在表演过程中逐渐的华化，加入大量的中原文化因子，以至于到了宋代，胡腾舞完全融入到了“队舞”之中。文化的交流从来都是双向的，胡腾舞的华化和中原舞蹈的胡化是同一事物的不同方面，体现出了中西舞蹈交流中的一体两面性。“化”

[①]钱穆：国史大纲,北京：商务印书馆，2010年版，第1页。

的过程即是两者相互适应，相互融合，互相涵化的过程，在经历了多次的糅合与“互化”后，胡腾舞这一具有鲜明民族特色的舞蹈种类逐渐融合到多元一体的中华舞蹈共同体之中。

千年以前，胡腾儿跋山涉水、穿越在茫茫丝路之中，成为丝路文化交流的使者，千年以后，胡腾舞余音袅袅、回响于戈壁沙丘之上，成为丝路文化交流的见证者！

参考文献

一、著作类

工具书类：

[1] 辞海编辑委员会：辞海[M],上海：上海辞书出版社,1989 年.

[2] 王克芬等：中国舞蹈大辞典[M]，北京：文化艺术出版社，2010 年.

[3] 冯双白等：中国舞蹈家大辞典[M]，北京：中国文联出版社，2006 年.

[4] 中国大百科全书编辑委员会：中国大百科全书·音乐舞蹈卷[M]，北京：中国大百科全书出版社，1989 年.

[5] （汉）许慎著，（清）段玉裁注：《说文解字》[M]，上海：上海古籍出版社，1981 年版.

古籍类：

[1] 杜佑著，颜品忠等校：通典[M]，湖南：岳麓社社，1995 年.

[2] （明）胡震亨：唐音癸签[M]，上海：上海古籍出版社，1981 年.

[3] （宋）马端临著，上海师范大学古籍研究所，华东师范大学古籍研究所点校：文献通考[M]，北京：中华书局，2011 年.

[4] 傅璇琮：唐才子传校笺[M]，北京：中华书局，1987 年.

[5] （唐）杜甫撰，（清）杨伦笺注：杜诗镜铨[M]，上海：上海古籍出版社，1982 年.

[6] （宋）司马光著，（元）胡三省注，中华书局编辑部校点：资治通鉴[M]，北京：中华书局出版社，1956 年.

[7] （汉）刘熙著，中华书局编辑部校：《释名》[M]，北京：中华书局出版社，2016 年.

[8] （宋）沈括撰，刘伯严等译：《梦溪笔谈》[M]，北京：团结出版社，2002 年.

[9] （唐）玄奘著，董志翘译注：《大唐西域记》[M]，北京：中华书局，2012 年.

[10]（唐）杜甫撰，（清）仇兆鳌注：杜诗详注[M],北京：中华书局，1979 年.

[11]（清）浦起龙著,王志庚校点:读杜心解[M],北京：中华书局出版社，1977.

[12]（汉）班固著，中华书局编辑部校：《汉书》[M]，北京：中华书局出版社，1974 年.

[13]（唐）令狐德著，中华书局编辑部校：《周书》[M]，北京：中华书局出版社，1974 年.

[14]（宋）欧阳修著，中华书局编辑部校：《新唐书》[M]，北京：中华书局出版社，1974 年.

[15]（南朝宋）范晔著，中华书局编辑部校：《后汉书》[M]，北京：中华书局出

版社，1974 年.
[16]（唐）李延寿著，中华书局编辑部校：《北史》[]，M 北京：中华书局出版社，1974 年.
[17]（南朝梁）沈约著，中华书局编辑部校：《宋书》[M]，北京：中华书局出版社，1974 年.
[18]]（唐）李百药著，中华书局编辑部校：《北齐书》[M]，北京：中华书局出版社，1974 年.
[19]（明）胡震亨：《唐音癸签》[M]，上海：上海古籍出版社，1981 年.
[20]（元）脱脱著，中华书局编辑部校：《宋史》[M]，北京：中华书局出版社，1974 年.

粟特学类：

[1] 荣新江：中古中国与外来文明[M]，北京：三联书店出版社，2014 年.
[2] （法）魏义天著，王睿译：粟特商人史[M]，广西：广西师范大学出版社，2012 年.
[3] （俄）马尔夏克著，毛铭译：突厥人、粟特人与娜娜女神[M]，广西：漓江出版社，2016 年.
[4] 王睿：唐代粟特人华化问题述论[M]，北京：社会科学文献出版社，2016 年.
[5] 许序雅：唐代丝绸之路与中亚史地史地丛考——以唐代文献为研究中心[M]，北京：商务印书馆，2015 年.
[6] 蔡鸿生：唐代九姓胡与突厥文化[M]，北京：中华书局，1998 年.
[7] 单海澜：长安粟特艺术史[M]，陕西：三秦出版社，2015 年.
[8] 荣新江：粟特人在中国——历史、考古、语言的新探索[C]，北京：中华书局，2005 年.
[9] 姜伯勤：中国祆教艺术史[M]，三联书店出版社，2004 年.

舞蹈学类：

[1] 茅慧等：中国乐舞史料大典[M]，上海：上海音乐出版社，2015 年.
[2] 刘青弋：中国舞蹈通史[M]，上海：上海音乐出版社，2010 年.
[3] 冯双白等：图说中国舞蹈史[M]，浙江：浙江教育出版社，2001 年.
[4] 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组：全唐诗中的乐舞资料[M]，北京：人民音乐出版社，1996 年.
[5] 欧阳予倩：唐代舞蹈[M]，上海：上海文艺出版社，1980 年.
[6] 董锡玖：敦煌舞蹈[M],新疆美术摄影出版社，1992 年.
[7] 金秋：古丝绸之路乐舞文化交流史[M]，上海：上海音乐出版社，2002 年.
[8] 孙景琛，吴曼英著：中国历代舞姿[M]，上海：上海文艺出版社，1982 年.

其他类：

[1] 张庆捷：胡商 胡腾舞与入华中亚人——解读虞弘墓[M]，山西：北岳文艺出版社，2010 年.

[2] 宗白华：艺境[M]，北京：商务印书馆，2011 年.

[3] 余太山：两汉魏晋南北朝正史西域传要注[M]，北京：商务印书馆，2013 年.

[4] 陈寅恪：元白诗笺证稿[M]，北京：商务印书馆，2015 年.

[5] 任半塘：唐戏弄[M],上海：上海古籍出版社，1984 年.

[6] 向达：唐代长安与西域文明[M]，北京：三联书店出版社，1954 年.

[7] 石田干之助著，钱婉约译：长安之春[M],北京：清华大学出版社，2015 年.

[8] 包铭新：中国北方古代少数民族服饰研究 1[M],上海：东华大学出版社，2013 年.

[9] 方麟：《王国维文存》[M]，江苏：江苏人民出版社，2014 年.

[10]常任侠：丝绸之路与西域文化艺术[M]，上海：上海文艺出版社，1981 年.

[11]米歇尔著，陈永国译:《图像学》[M]，北京：北京大学出版社，2012 年.

[12]（英）彼得·伯克著，杨豫译：《图像证史》[M]，北京：北京大学出版社，2008 年.

[13]（日）白鸟库吉著,傅勤家译：《康居粟特考》[M]，山西：山西人民出版社，2015 年.

[14]陈寅恪：《隋唐制度渊源略论稿》[M]，北京：生活·读书·新知三联书店，2001 年.

[15]王国维：《宋元戏曲史》[M]，上海：上海古籍出版社，1998 年.

学位论文类：

[1] 马晓玲：北朝至隋唐时期入华粟特人墓葬研究[D],西北大学，2015.

[2] 罗希：唐代胡乐入华及审美问题研究[D]，西北大学，2012.

[3] 许婵：入华粟特人墓葬壁画图像研究及其舞蹈编创实践——以原创舞蹈诗剧《伽萨之歌》为例[D]，西安音乐学院，2015.

[4] 杨名：唐代舞蹈诗研究[D]，南京师范大学，2014.

[5] 刘威：唐代舞蹈诗研究[D]，南京师范大学，2011.

[6] 海滨：唐诗与西域文化[D]，华东师范大学，2007.

[7] 贾嫚：唐代长安乐舞图像编年与研究[D],西安美术学院，2012.

[8] 孙武军：北朝隋唐入华粟特人墓葬图像的文化与审美研究[D]，西北大学，2012.

[9] 黄云：隋唐粟特乐器研究——以西安地区 6—8 世纪墓葬为例[D]，河北师范大学，2010.

[10]段曙霞：唐代乐舞的异域倾向研究[D]，陕西师范大学，2014.

[11] 杨景平：北朝在华粟特人服饰研究[D]，东华大学，2011.
[12] 王松涛：胡乐胡舞与唐诗[D]，西北师范大学，2005.
[13]]李丽娜：唐代三大西域乐舞诗研究[D]，兰州大学，2007.
[14]]周丹：唐诗中的胡姬形象[D],上海师范大学，2007.
[15] 李瑞哲：魏晋南北朝隋唐时期陆上丝绸之路上的胡商[D]，四川大学，2007.

二、期刊类：

发掘简报类：

[1] 陕西省考古研究所：西安北郊北周安伽墓发掘报告[J]，考古与文物，2000（6).
[2] 王克林：北齐库狄回洛墓[J]，考古学报，1979（3）.
[3] 山西省考古研究所：太原隋代虞弘墓清理简报[J]，文物，2001(1).
[4] 西安市文物保护考古所：西安北周凉州萨保史君墓发掘简报[J]，文物，2005（3).
[5] 宁夏回族自治区博物馆：宁夏盐池唐墓发掘报告[J]，文物，1988（9）.
[6] 马海东：《固原出土绿釉乐舞扁壶》[J]，载《文物》，1988 年（6）.
[7] 河南省博物馆:《河南安阳北齐范粹墓发掘简报》[J]，载《文物》，1972 年（1).
[8] 陕西考古所唐墓工作组：西安东郊唐苏思勖墓清理简报[J]，考古、1960（1）.
[9] 创华：《五代冯晖墓》简介[J]，考古，2002(3).
[10] 王勇刚：新发现的唐武令璋石椁和墓志[J],考古与文物，2010（2）.
[11]]马志军:西安西郊陕棉十厂唐壁画墓清理简报[J]，考古与文物，2002（1）.

其他类：

[1] 刘晓伟：粟特乐舞入华及其成因[J]，音乐研究，2016（4）.
[2] 杨琳：“胡”的胡须义的由来及出现时代[J]，南开语言学刊，2007（2）.
[3] 芮传明：汉唐时期诸“胡”考辨[J]，铁道师院学报，1992（4）.
[4] 王建莉：“胡”考[J]，汉字文化，2000（4）.
[5] 黎国涛：《老胡文康乐》的东传与改编[J]，西域研究，2012（1）.
[6] 阎万均：昭武九姓国及其音乐舞蹈艺术的东传[J]，敦煌学辑刊 1986（2）.
[7] 杨冬梅：唐代咏胡旋舞与胡腾舞诗研究[J]，哈尔滨工业大学学报，2006（2）.
[8] 文华：唐代西域“胡旋舞”与“胡腾舞”在蒙古族萨满舞蹈中的传承[J]，民族教育研究，2008（3）.
[9] 刘惠琴：唐代入华粟特人的汉化进程[J]，烟台大学学报，2005（4）.
[10] 许序雅：粟特、粟特人与九姓胡考辨[J]，西域研究，2007（2）.
[11] 林春：古代中亚的胡腾舞考释[J]，敦煌学辑刊，2010（1）.
[12] 刘晓伟：“胡腾舞”伴奏乐器考——简析晋、陕、豫三省出土“胡腾舞”图像[J]，黄河之声，2016（1）.
[13] 郭建设：华戎兼采 舞动四方——焦作市博物馆藏胡腾舞蹈木佣初探[J]，收藏

家，2010（2）.
[14]孙武军：图像与诗歌互补的胡腾舞审美意蕴[J]，北京舞蹈学院学报，2015（1).
[15]蔡建东：文学与考古双重视野中的西域西域乐舞“胡腾舞”[J]，昌吉学院学报，2014（2）.
[16]赵峰生：瓷上大唐乐舞诗中的胡腾舞[J]，东方收藏，2012（9）.
[17]杜吉传：胡腾舞考[J]，新疆艺术，1984（3）.
[18]程越：国内粟特研究综述[J]，中国史研究动态，1995（9）.
[19]李淼：陕西北周安伽墓石榻围屏舞伎舞姿形态的再认定[J]，中原文物，2018（5).
[20]李淼：胡腾舞形态考[J]，北京舞蹈学院学报，2018（4）.
[21]李淼：墓葬图像中胡旋舞与胡腾舞形态考[J]，南都学坛，2019（1）.
[22]穆德全：西域“粟特”考[J],河南大学学报，1991（1）.
[23]包艳丽:胡人玉带图考[J]，上海博物馆集刊，2002.
[24]罗丰：《五代后周冯晖墓出土彩绘乐器砖雕考》[J]，《考古与文物》，1998（6).

附　录 访谈录

在本文的行文过程中，笔者陆续探访了张庆捷、毛铭、荣新江、马克苏多夫·法尔霍德等中外学者，现分述如下：

一、被访人：张庆捷，山西省考古研究所所长

刘洪听（以下简称刘）：张老师您好，您曾主持虞弘墓的发掘工作，并对其中的胡腾舞进行了界定，我想在论文的第一部分里面儿，考证一下胡腾舞的名称是否是粟特语的音译，您觉得可行吗？

张庆捷（以下简称张）：可以考证，但我个人感到不是粟特音译，似乎是中国人给起的名字，以区别于胡旋舞。

刘：胡腾舞是古代粟特人的舞蹈，而目前粟特民族已基本消亡，粟特人的影子在国内外也很难找到，所以胡腾舞可能已经没有垂直遗存了吗？

张：应该是没有了，既使在中亚地区也很难见到，我曾两次去中亚也没有见到胡腾舞。

刘：您认为胡腾舞的名称不是粟特语的音译，有什么依据呢？

张："胡"这个概念，本来就是中国对西北民族的称呼，不一定与波斯语有关系。"腾"应该和舞蹈的特征有关，和胡旋舞的"旋"字一样。

刘：现在还能找到胡腾舞的遗存吗？

张：很难，我曾两次去中亚，其中一个重要的目的就是寻找胡腾舞和胡旋舞，结果在当地人的带领下，我看到了当地的钢管舞和半裸舞，就是不见胡腾舞，既使在撒马尔罕和片治肯特的壁画里，也没有见过胡腾舞和胡旋舞。估计在当地民间还有所保存，但是没有缘分看到。

刘：如果还有遗存的话，您觉得最有可能会在什么地方呐？

张：最有可能的是乌兹别克斯坦共和国和塔吉克斯坦共和国，这是古代的安国、康国和米国等所在地。

张：据说敦煌的毛铭曾在中亚见过胡腾舞，你可以问问她。

刘：谢谢您的指点，非常感谢！

二、被访人：毛铭，敦煌研究院研究员

刘：毛老师您好，听说您曾亲眼见到过胡腾舞，想请您谈谈您所见到的胡腾舞是什么样的，希望老师不吝赐教哦！

毛：你看下俄罗斯小白桦舞蹈团，里面有鞑靼马刀舞，蹲着跳的，那个就是胡腾舞。

刘：您是如何认定它就一定是胡腾舞？

毛：胡腾舞它就是像喝醉的样子，然后那个所谓"腾"就是蹲踏的意思，就是他们基

本上那个身子是蹲着的，然后就弹跳。然后他们那个靴子里插着刀的那种，塔塔尔的那种马刀舞，实际上就是胡腾舞的一个变体。在胡腾舞最初的醉胡腾环节，表现的就是舞者喝醉了的样子，那么你从虞弘墓、安伽墓等墓葬里面都可以看到这个资料。在刘言史的《王中丞宅夜观舞胡腾》诗中，所说的胡腾舞葡萄长带一边垂。应该是舞者身上是要有腰带，或者是披巾那样丝带的。这在虞弘墓里面也有一个披巾的形象，就是一个侧脸的胖舞者正在跳舞的样子。

刘：老师，您所看到的胡腾舞及其舞者在表演前后还有喝酒吗？

毛：现在胡腾舞喝酒的就只有虞弘墓里有很多喝酒的资料，但是喝酒和跳舞并不在一个画面里。你再仔细看一下。

刘：胡腾舞的服装和音乐跟诗文里的记载差别大吗？

毛：服装的话，它只是说"织成蕃帽虚顶尖，葡萄长带一边垂"。就是说一个就是带三角形的软帽子，一个就是腰上系着飘带，肩膀上裹着像披肩一样的飘带。那么，这个在虞弘墓里都有反映。

刘：毛老师还能不能再回忆下您当时见到的胡腾舞方面的一些细节？

毛：我现在看到的胡腾就是两种：一个就是俄罗斯小白桦舞蹈团，我不知道有没有影像资料，你可以在网上找一下俄罗斯小白桦舞蹈团，他们曾经有访华演出。那么，其中有一个舞蹈就是塔塔尔的马刀舞啊，那么就是留存在俄罗斯各民族里面的那个，这个还是比较原汁原味的胡腾舞的一个留存。然后还有就是花剌子模的舞蹈，那么花剌子模的舞蹈不太全面，因为他是跟女性一起舞蹈的，所以只有几个动作，所以没办法抓下来，那个，然后就是新疆他们做那个文艺汇演的时候啊，在文艺汇演的时候，我看到了喀什噶尔的一个萨满老人跳的舞蹈也是胡腾舞，他跳的蹲踞式的那个也是胡腾舞的一个变体。

毛：王江江在新疆研究新疆的音乐舞蹈很多年了，我把他推荐给你，你可以跟他交流一下。然后，我们最近要去中亚考察采风，几个斯坦国家也会去，也就是胡腾与胡旋的发源地。你要是条件允许的话也可以一同前往，我把两周的行程与攻略发给你。

刘：非常感谢毛老师的指导，我会慎重考虑您中肯的意见。

三、被访人：马克苏多夫·法尔霍德，乌兹别克斯坦共和国科学院考古研究所所长

刘：老师您好，我叫刘洪听，是中国艺术研究院的研究生。听了您的讲座很受启发，我有一个比较具体的问题想请教您一下。我最近在研究粟特舞蹈，我发现在中国境内已发掘的众多粟特文物中，都有粟特舞蹈形象。如虞弘墓、安伽墓、史君墓等粟特人墓葬中，众多的粟特式扁壶以及大量的玉板带上的胡腾舞形象。但在已知的粟

特考古文物中很少见到粟特舞蹈的形象，我还发现在中国出土了大量的粟特经商图，但在粟特境内却没有。而您此次讲座的题目为：粟特考古新进展。所以，我想请教的是，是什么原因造成了以上这种局面？在您最近的粟特考古中是否有舞蹈方面的新发现，如果有的话，有哪些？谢谢。

马克苏多夫·法尔霍德：这个问题比较复杂，粟特人擅长经商，他们跳的舞蹈可能是在他们东来贸易的路上学习到的。并不一定都是中亚的舞蹈。

刘：那会不会是粟特舞蹈在中亚地区太常见，大家都不足为奇。反而在中国，胡腾舞以它独具特色的异域魅力征服了中国人，从而遗留下了很多的舞蹈形象？

马克苏多夫·法尔霍德：也许。

刘洪听：谢谢，谢谢老师。

四、被访人：荣新江，北京大学历史系教授、粟特学专家

刘：荣老师您好，我是中国艺术研究院舞蹈研究所的研究生，很荣幸聆听您的讲座，也很受启发。我有一个很具体的问题想向您请教一下，您刚才提到粟特人的胡腾舞与胡旋舞，我想问的是，您是如何鉴别胡腾舞与胡旋舞的，以及胡腾舞与胡旋舞的名称是不是粟特语的音译？谢谢。

荣新江：我不是舞蹈史的专家，也没有做过专门的研究。但我认为胡腾舞与胡旋舞不是粟特语的音译，而是中国人根据他们的舞蹈特征来命名的。对于如何认定它是胡腾舞或胡旋舞这个问题上，我主要是从舞蹈的动态上来辨别舞蹈种类的。

刘：谢谢老师

攻读学位期间取得的学术成果

[1] 《古羌沙朗舞蹲蹲—羌族沙朗舞传承人苏成秀访谈录》，发表于《广西艺术学院学报》，2018 年第 6 期.

[2] 《中国古典舞怪现状之名与实》发表于《戏剧之家》，2019 年第 3 期.

致 谢

卷天木叶青且黄的丙申暮秋时节，我俯身写下了“胡腾舞之文史与形态考述”一行字。逝者如斯不舍昼夜，今天，当我起身侧目窗外之时，轩窗以外早已是惠风和畅、苍翠欲滴的己亥暮春。不远处，机场高速上的车水马龙从未止息，时而夹杂着跑车在飙车时地咆哮之声，窗台下，依依杨柳在春风里悠然起舞，像极了女子的腰身，亦像是在向我招手！

三年前，我很幸运地踏入了中国艺术研究院的大门，这无疑是一扇学术之门。三年以内，我购书千册、读之七八，我每天如饥似渴地读，诚惶诚恐地听，三年以外，我常思舞蹈何为？艺术何为？学术何为？我渐渐参悟着学品与人品、艺术与人生。三年以来，仰赖众师友的耳提面命，给予我生活与学术上的诸多开示，使我的学术视野能够为之大开，加之我本人孜孜以求，未敢倦怠，故通过三年的学习，我树立了正确的艺术观、学术观与人生观。这三年无疑是我学术乃至人生中较为关键的三年，三年之中，举凡有学业上的省发与收获，都应归功于中国艺术研究院以及诸位授业之师，而我最应感谢的便是我的导师——茅慧老师。老师是一位有学术与生活情怀的人，她自然也是我学术上的开蒙之师，在她的带领与指导之下，我轻轻地叩开了中国舞蹈史的学术之门，这让我破天荒地意识到中国舞蹈史别有洞天！老师在培养了我学术兴趣的同时也极大地影响了我的史学观，同时她又传授給我大量学史、治史、用史的法门，使我在学业上能够快速成长起来！我国传统文化与传统艺术向来重视人品与学品的统一，老师在授我以业的同时，也十分注重对我人品与人格的培养，但她并没有教条化地说教，而是春风化雨、润物无声般地感召着我，使我懂得“与人为善、真诚待人”的道理。老师善良的为人与严谨的学风令我十分钦佩，故我请友人治“行己有耻，博学于文”八字印章，以为自勉。古人说“天地君亲师”、“一日为师终身为父”、“事师犹事父”，在我看来，老师更像是一位慈祥的母亲，她关心我的学业，关注我的生活。我深知她对我有要求，而且是高要求，我深知她对我有希望，而且是大希望。故我不敢倦怠，亦不敢忘怀，师恩如母，大哉难忘！

中国艺术研究院是艺术殿堂，更是学术圣地。良好学术氛围的造就是众多研究人员共同努力的结果。在此，我想感谢舞蹈研究所的江东、欧建平、王宁宁、马盛德、梁力生、刘春、胡晶莹、段妃、刘晓真等诸位授业之师，感谢前来舞研所授课的罗斌、朴永光、刘建、许锐、陈爱莲、武巍峰、朱晗、刘芳等诸位老师，也感谢公共课程的李心峰、孙伟科、林敬和等诸位老师，以及选修课的毛小雨、秦喜清老师。在你们的课堂上我曾获益颇多，是你们的悉心呵护与谆谆教诲，才有我的长足进步。同时，我还要感谢学生处郭建威、安超、刘童、海连波等诸位老师，是他们为我提供了坚实的后勤保障。也感谢百忙之中前来参加我论文答辩，并给予学术指

导的江东、朴永光、慕羽三位老师。

感谢 2016 级舞蹈学班各位同窗的陪伴与鼓励，感谢高斯琦、张建旺、薄清江、陆文东、黄彦伟、陈漫之、张新科等诸位师友在生活与学业上的关怀、帮助。感谢为本次写作提供过帮助的张庆捷先生、毛铭女士。

最后，感恩中国艺术研究院三年来的培养！感恩父母兄妹二十年来的默默鼓励和支持！感恩遇见，谢谢大家！

不忘初心，相信学术，厮守善道，诚可乐也！

己亥暮春于新源里公寓

狂舞生